Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena

---

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Karl Erich Roediger
aus Berlin

Druck von Emil & Dr. Edgar Richter, Stadtroda

242

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1933
Referenten: Prof. Dr. Joh. Wolf und Prof. Dr. A. Schering
Tag der Promotion: 10. Mai 1935.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht

Mit Genehmigung der Fakultät wurden als Dissertationsdruck nur folgende Teile eingereicht: A; B, I; das Verzeichnis der Kompositionen.
Die ganze Arbeit liegt gedruckt vor in der Sammlung 'Claves Jenenses, Herausgeber Bibliotheksdirektor Prof. Dr. Th. Lockemann', als Heft 3. Verlag W. Biedermann in Jena, 1935.

A. Geschichte und allgemeine Beschreibung

I. Aeußeres, Schmuck, Entstehung 3

Gesamtbestand. Die Pergamenthandschriften, Inhalt, Einbände und Schriften. Sprüche. Miniaturen, Herstellung und Hersteller. Gerard Horenbout. Schöne Bilder. Die Fürstenbildnisse und Wappen. Schmuckleisten und Initialen. Charakter der Malereien. Chorbuch Nr. 4, religiöse und politische Entstehungsgründe, die Lehre von der unbefleckten Empfängnis Mariä, Bündnis zwischen Heinrich VIII. und Maximilian I., die Schlacht bei Guinegate 1513, Plan der Verheiratung des Erzherzogs Karl mit Heinrichs Schwester, das Ende der Beziehungen. Margarete von Oesterreich, Erziehung, Charakter, politisches Wirken. Kunstpflege am Mechelner Hofe. Der Notenschreiber Pierre Alamire, Leben, politische Betätigung für Heinrich VIII. und für die Habsburger. Verbindung von Kunst und Politik. Alamire's Vorgänger Martin Bourgeois. Zeitcharakter der Pergamenthandschriften. Schenkungen Maximilians an Friedrich den Weisen und eigener Erwerb, Anregungen dazu. Die Papierhandschriften, Inhalt, Einbände und Schriften. Beziehungen zu den Pergamenthandschriften. Entstehung an Friedrichs Hofe, Verknüpfung mit den kursächsischen Musikern und mit der Wittenberger Stiftskirche.

II. Inhalt, Musik 13

Die burgundisch-niederländische Musik des fünfzehnten Jahrhunderts. Einflüsse Frankreichs und Italiens, allgemeine Entwicklung vom Süden nach dem Norden. Das Wesen der dritten Schule. Sach- und Personenzusammenhänge. Josquin des Prez und Pierre de la Rue. Das Neue bei Josquin. Marienmessen, Ave maris stella von Josquin, O gloriosa domina von Rue, Salva nos von Isaac. Das Italien des Quattrocento, Lied und Volk. Ruhm in Mit- und Nachwelt. Komponisten der kursächsischen Chorbücher, Heinrich Isaac und Adam Rener. Deutsche, niederländische und burgundische Musik. Isaac und Italien. Isaac und Josquin. Andere Musiker der Torgau-Wittenberger Hofkapelle. Die Chorbücher mit den kleineren Werken, ältere und neuere Haltung in ihnen. Die Psalmkompositionen. Fauxbourdon, Stegreifsingen und Kunstmusik. Die Cantus firmi, Herkunft und Verwendung. Weltliche und geistliche Sphäre. Allgemeiner Zusammenhang der Musik des späten Mittelalters mit der Vergangenheit. Wert und Bedeutung der Jenaer Chorbücher.

III. Verwendung im Gottesdienst, Reformation, Bibliotheksgeschichte 27

Die burgundisch-niederländische Musik in den Kirchen des Abendlandes. Ordnung am burgundischen Hofe. Die Gottesdienste bei

Friedrich dem Weisen. Bedeutung der Wittenberger Stiftskirche. Vorherrschen des Mariendienstes. Heiligenverehrung, Anna- und Reliquienkult, Ablässe. Das Wittenberger Heiligtum. Luther, die Reformation und das Ende des alten Gottesdienstes. Abschaffung der kursächsischen Hofkapelle. Ende der alten und Beginn einer neuen Zeit. Heranziehung von Chorbüchern im frühprotestantischen Gottesdienst. Zusammenbruch des mittelalterlichen Kursachsen, Verbringung des kurfürstlichen Eigentums nach Thüringen. Hergabe der Bücher für die neue Hochschule in Jena. Weitere Nachrichten. Wiederbelebung des Mittelalters in der Romantik. Goethe's Bemühungen um Beschreibung der Jenaer Handschriften. Neuordnung der Bibliothek.

B. Einzelbeschreibung

I. Grundsätzliches 33

Die verschiedenen Grundformen der Notenverzeichnisse. Hauptforderungen für ein Notenverzeichnis. Die wissenschaftliche Arbeit in der Vergangenheit und die Aenderungen der Anschauungen in der Gegenwart. Abweichungen in den Quellen und ihre Berücksichtigung in Neuausgaben. Anwendungen auf das Jenaer Verzeichnis. Mitteilung der Texte und Herstellung des Zusammenhangs mit dem Gottesdienst. Aeußeres Bild der Niederschrift. Lernwert der Abschrift von Musikwerken. Plan einer Darstellung des Gesamtgottesdienstes der alten Wittenberger Kirche.

II. Die Pergamenthandschriften 39

Chorbuch Nr. 2, Inhalt, Größen und Umfang, Miniaturen und größere Initialen, kleinerer Schmuck. Entsprechende Beschreibung der anderen Chorbücher: 3, 4, 5, 7, 8, 9, 12, 20 und 22.

III. Die Papierhandschriften 52

Beschreibung der Chorbücher: 21, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 und Weimar, Stadtkirche A.

C. Anmerkungen

1. Zu den Signaturen 55
2. Zu Schmuck und Schrift 55

Literatur, in der die Jenaer Chorbücher besprochen werden. Allgemeine Literatur. Zu den Bildnissen und Wappen. Werke, in denen sich Abbildungen aus den Chorbüchern befinden.

3. Zur Schlacht von Guinegate 58
4. Zur Geschichte und Kulturgeschichte des spätburgundischen Hofes S. 58 u. 138
5. Der Musiker und politische Agent Alamire 60

Burgundische Hofrechnungen. Tätigkeit für England und in Deutschland. Arbeiten für die Liebfrauen-Bruderschaft in Herzogenbusch. Zusammenarbeit mit dem Musiker Hans Nagel, näheres über diesen.

6. Chorbuch Friedrichs des Weisen im Nachlaß der Statthalterin Margarete von Oesterreich 61
7. Todesangaben bei Komponistennamen 61

8. Anschaffung der Chorbücher durch Friedrich den Weisen 61
Nachforschungen im Thüringischen Staatsarchiv. Mitnahme von Chorbüchern auf Reisen. Praktische Verwendung der Schmuckhandschriften.

9. Martin Bourgeois 62

10. Nachträgliches Hineinmalen von Bildnissen und Wappen in die Chorbücher 62

11. Schenkung von Chorbüchern durch Maximilian I. an Friedrich den Weisen 62
Beziehungen Friedrichs zu dem Bischof von Utrecht und Schenkungen aus dessen Nachlaß

12. Einfluß des habsburgisch-burgundischen Hofes auf Friedrichs Hof 62

13. Schriftenvergleichung, Papier- und Einbandbestimmung 62

14. Die Fremdeinflüsse in der burgundisch-niederländischen Musik 63 u. 138
Avignon, seine Bedeutung als Mittler italienischen Wesens in Kunst und Geschichte. Die verschiedenen Anschauungen über den Anteil der Nationen an der Musik des Mittelalters.

15. Zur Geschichte der spätburgundisch-niederländischen Musik . . 64
Fétis und van der Straaten. Musiklexika. Musikgeschichten. Einzeldarstellungen. Einfluß Italiens, Frottole, Villanella, Canti carnascialeschi, Lauden.

16. Der Kanon 68
Wesen. Kanonsprüche in den Chorbüchern. Literatur. Verwickeltheit der rhythmisch-metrischen Anschauungen.

17. Ueber die Stellung Italiens zu Josquin und seinen Zeitgenossen 70 u. 138
Lanfranco. Vergleich mit Michelangelo. Die großen ausländischen und die deutschen Theoretiker, ihr Verhältnis zur Musik. Zarlino und Adrian Petit-Coclicus. Das Wesen der Musik im Mittelalter und in der Renaissance. Einheit von Sprache und Musik, bei den Gebildeten und beim Volke. Verbindung beider Sphären bei Josquin. Der mittelalterliche und der Renaissance-Künstler. Rue und Josquin. Renaissance und Mittelalter, der Einzelne und die Gemeinschaft. Rue, Josquin und Isaac. Anschauungen in der Literatur- und in der Kunstgeschichte.

18. Zur Geschichte und Musikgeschichte des habsburgischen und des kursächsischen Hofes . . . . . 75 u. 138

19. Zum alternierenden Vortrag der Musik 77

19a. Die Sequenzen 78
Wesen. Abschaffung im sechzehnten Jahrhundert. Beibehaltung im frühprotestantischen Gottesdienst. Literatur. Sammlungen.

20. Zu den Cantus firmi und zur Chanson . . . . . 80 u. 138
Herkunft der weltlichen Cantus firmi aus der einstimmigen Musik. Ihre Verwendung in der mehrstimmigen Musik. L'homme armé. Bedeutung des Tenor. Cantus in den anderen Stimmen. Zusammensetzung des mehrstimmigen Satzes aus verschiedenen Cantus, Zusammenhang mit der Uebung des hohen Mittelalters, Sinnänderung. Literatur zur Struktur des Cantus firmus und zur Chanson. Chansonsammlungen.

21. Musica sacra am burgundischen Hofe 82
Kulturgeschichtliche Literatur. Die burgundischen Dichter. Weitere Geschichtsquellen.

22. Gottesdienst und Kirchenmusik am kursächsischen Hofe 83
Literatur. Chorteilung. Stiftungsurkunden der Wittenberger Kirche. Verlorengegangenes. Vollständiger Bestand einer großen Hofkapelle. Die Sangweisen des mittelalterlichen Gottesdienstes. Die liturgischen Quellen der Wittenberger und der übergeordneten Kirchen. Versuch eines Aufbaus des Altwittenberger Gottesdienstes. Liturgische Quellenliteratur.

23. Bericht an den Kurfürsten über die Aufhebung der alten Gottesdienste in der Witterberger Allerheiligen-Stiftskirche 86

24. Ineinssetzung der Mutter Gottes mit der Kirche 87
Honorius Augustodunensis. Weitere Literatur.

25. Kunst und Liturgie im Mittelalter 87
Thomas von Aquino, Durandus, Bonaventura. Zur neueren Kunstbetrachtung. Literatur.

26. Die Gesänge der alten Kirche im protestantischen Gottesdienst . 91
Luther's Einstellung. Entwicklung in der neuen Kirche, Wiederaufnahme des Alten. Die großen frühprotestantischen Cantionalien. Literatur.

27. Zur Bibliotheksgeschichte der Jenaer Chorbücher 92
Spalatin. Die handschriftlichen Kataloge. Zurückbehaltung von Chorbüchern durch Johann Walter. Sagittarius. Mylius. Zur Neueinrichtung der Jenaer Universitätsbibliothek unter Goethe, sein Briefwechsel mit der gelehrten Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Briefe von Güldenapfel, Boettiger und Ebert. Ausbesserung, Unterbringung und Ausstellung der Handschriften. Briefwechsel mit belgischen Bibliophilen. Benutzung der Chorbücher durch die neuere Forschung. Weitere Literatur.

28 u. 29. Zu den Kompositionen, den Cantus und den Texten benutzte Quellen und neuere Veröffentlichungen . . . . . 94 u. 139
Zusammenhang der Chorbücher mit anderen musikalischen Quellen der Zeit. Zusammenhang mit den gottesdienstlichen Quellen, Bedeutung und Aufgabe. Aufnahme der liturgischen Quellen in Kursachsen und Deutschland. Mittelalterlicher Gottesdienst und Volksleben. Forschungen anderer Länder. Aufgabe der Bearbeitung, Herausgabe ganzer Gottesdienste. Germanischer und romanischer Choral, die Anschauungen und ihre Berechtigung, Aufgaben für die Forschung.
Quellen, burgundisch - habsburgische Chorbücher, Petrucci - Drucke. Wichtigste Neuausgaben.
Geistliche lateinische Cantus firmi und Texte. Ihre Bedeutung für den Aufbau der Kompositionen und für den Gottesdienst. Die Gesangsquellen der Zeit, die heutigen Gesangbücher der römisch-katholischen Kirche, die frühprotestantischen Cantionalien. Die alten Meßbücher und Breviere. Vergleich früher und späterer Drucke. Handschriftenkataloge. Die Arbeit in den Staatsbibliotheken Berlin und München. Die Sammlungen der Wiegendruck-Kommission. Die Arbeiten von Bohatta.

Quellen. Neuausgaben von Melodien und Texten. Wichtigste allgemeine Darstellungen, Zeitschriften und Nachschlagewerke.
Heimatsprachliche Cantus firmi und Texte. Romanischer Kreis (Burgund, Frankreich, Italien, Spanien), Quellen, burgundisch-habsburgische Handschriften, Petrucci-Drucke. Wichtigste Neuausgaben. Literatur. Germanischer Kreis (Niederlande und Deutschland), Neuausgaben und Literatur.

30. Zu den Solmisations-Cantus 107
Hercules dux Ferrariae. Mi mi (Petite Camusette). La sol fa re mi. Zusammenhang mit dem Leben.

31. Zu der Gegenüberstellung von Maria und Eva 107
Maria, Christus, Sapientia. Vorkommen im Mittelalter und Sinn. Literatur.

32. Zur unbefleckten Empfängnis Mariä . . . . . 108 u. 139
Duns Scotus. Nicolaus IV. Alexander V. Innocenz V. Sixtus IV.

33. Der hl. Livinus, Gent, Beziehung zu den Chorbüchern 109

34. Aehnlichkeiten mit burgundischen Papierhandschriften 109

35. Obrecht's Messe O beate Pater Donatiane, Beziehungen zu dem Heiligen und zu Brügge 109

36. Zu einigen in der alten Wittenberger Kirche gefeierten Heiligenfesten 110
Kultus der hl. Anna, des hl. Rochus, der Dornenkrone, Reliquienverehrung.

37. Verzeichnis der frühen Musikdrucke in der Universitätsbibliothek Jena 111

D. Inhaltsverzeichnisse

Messe 115
Ordinarium: Messen, Totenmessen, Messenteile.
Proprium: Introitus, Alleluia, Sequenzen, Tractus, Communiones, Sonstiges, Toni communes Missae.

Offizium 123
Psalmen, Antiphonen, Hymnen, Responsorien, Magnificat.

Sonstige Kompositionen 126

Verzeichnis der Cantus firmi 127
Lateinische Cantus firmi. Französische C. f. Italienische und spanische C. f. Flämische und deutsche C. f.

Verzeichnis der Komponisten und ihrer Werke 130
Alexander Agricola. Jacques Barbiriaw. Noel Bouldewijn. Antonius Brumel. Nicolas Champion. Loyset Compère. Josquin des Prez. Antonius Divitis (de Rijcke). Antonius de Févin. Mathurin Forestier. Johannes Gascoing. Johannes Ghiselin. Heinrich Isaac. Pierre de la Rue. Johannes Martini. Johannes Mouton. Jacob Obrecht. Marbrianus de Orto. Mattheus Pipelare. Johannes Prioris. Remiger. Adam Rener. Gaspard Weerbecke.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544314_0052

Vorwort

Bei der Suche nach Quellen für eine Geschichte des ersten protestantischen Gottesdienstes der Wittenberger Kirche erregte eine in der Universitätsbibliothek Jena aufbewahrte umfangreiche Sammlung von Chorbüchern aus dem Besitze des Kurfürsten Friedrich des Weisen die Aufmerksamkeit. Bisher der neueren Forschung kaum bekannt geworden, zeigen ihre prächtig geschmückten Pergamenthandschriften reiche Zusammenhänge mit den habsburgischen Fürsten: mit Kaiser Maximilian und mit der burgundischen Hofkultur unter seiner Tochter, der Statthalterin Margarete von Oesterreich. Neben diesen Chorbüchern mit Kompositionen der großen Meister jener Uebergangszeit, unter denen Josquin des Prez und Pierre de la Rue mit vielen Werken hervorragen, liegen in Jena eine Reihe von Papierhandschriften, die in Stücken von Adam Rener und Heinrich Isaac den Gottesdienst der alten Wittenberger Kirche unmittelbar vor der Reformation widerspiegeln.

Die wertvolle Sammlung zugänglich zu machen ist der Zweck der vorliegenden Arbeit, die durch liebenswürdige Förderung des Direktors der Jenaer Universitätsbibliothek, Herrn Prof. Dr. Th. Lockemann, und durch vorbildliche Unterstützung von Seiten ihrer Beamten, besonders der Herren Oberbibliothekar Lic. B. Willkomm und Bibliotheksrat Dr. K. Bulling, sowie der Angestellten zustande kommen konnte.

Aufs beste unterstützten mich die Preußische Staatsbibliothek in Berlin (Musikabteilung: Herr Dir. Prof. Dr. Joh. Wolf; Handschriftenabteilung: Herr Dir. Prof. Dr. H. Degering), die Bayrische Staatsbibliothek in München (Handschriftenabteilung: Herr Dir. Prof. Dr. G. Leidinger; Musikabteilung: Herr Dr. G. Schulz) und die Wiener Bibliotheken: Nationalbibliothek (Musikabteilung: Herr Dir. Prof. Dr. R. Haas; Handschriftenabteilung: Herr Dir. Prof. Dr. O. Smital); das Kunsthistorische Museum (Herr Dir. Prof. Dr. H. J. Hermann). Sodann wurden in Anspruch genommen die Staatliche Bibliothek in Bamberg (Herr Oberbibliotheksrat Dr. M. Müller), das Staatsarchiv in Bamberg (Herr Dir. Dr. P. Glück), die Königliche Bibliothek in Brüssel (Herr Dir. V. Tourneur), die Thüringische Landesbibliothek in Weimar (Herr Dir. Prof. Dr. W. Deetjen) und das Staatsarchiv in Weimar (Herr Dir. Prof. Dr. A. Tille).

Rat und Hilfe wurden zuteil von Herrn Prof. Dr. Joh. Wolf (Universität Berlin), meinem ehemaligen Lehrer, und Herrn Prof. Dr. A. Schering (Universität Berlin).

Bei einzelnen Fragen halfen die Herren: Dr. H. Birtner (Universität Marburg), P. Dr. U. Bomm O. S. B. (Benediktinerabtei Maria Laach), Dir. Prof. Dr. Ch. Van den Borren (Konservatoriumsbibliothek Brüssel), Prof. Dr. E. Dent (Universität Cambridge), P. Dr. L. Meier O. F. M. (Franziskanerkloster St. Anna München), Prof. D. Dr. H. J. Moser (Uni-

versität Berlin), Prof. Dr. A. Smijers (Universität Utrecht) und Prof. Dr. Friedr. Winkler (Bibliothek der Staatlichen Museen Berlin).

Herr Prof. Dr. W. Gurlitt (Universität Freiburg i. Br.) nahm an dem Fortgange der Arbeit liebenswürdigsten Anteil, gab wertvolle Hinweise und lieh seine Unterstützung bei Durchsicht der Druckbogen. Dabei wurde mir auch von Frau H. Wolff - Von den Steinen (Bamberg) geholfen. Nicht zum wenigsten förderte treue Hilfe des Bruders, Dr. A. Roediger (Berlin), das Werk.

Allen sei hiermit herzlichst gedankt.

Bamberg in Franken, Februar 1935.

A. Geschichte und allgemeine Beschreibung

I. Aeußeres, Schmuck, Entstehung

Die Universitätsbibliothek Jena bewahrt unter ihren ältesten Beständen aus dem Besitze des Kurfürsten Friedrich des Weisen achtzehn Chorbücher mit siebenhundert mehrstimmigen geistlichen Kompositionen: zehn Pergamenthandschriften und acht Papierhandschriften, die folgende Bezeichnungen tragen:
Pergamenthandschriften: Chorbuch Nr. 2; 3; 4; 5; 7; 8; 9; 12; 20; 22.
Papierhandschriften: Chorbuch Nr. 21; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36.
Ihnen ist die Papierhandschrift, Chorbuch der Stadtkirche Weimar A, hinzuzurechnen, die sich früher in der Thüringischen Landesbibliothek zu Weimar befand, jetzt aber, weil sie ursprünglich zu dem kurfürstlichen Besitz gehörte, nach Jena abgegeben worden ist[1]).

Die Pergamenthandschriften enthalten, bis auf eine Sammlung von Magnifikat-Kompositionen im Chorbuch Nr. 20, Messen (Ordinaria), Teile daraus (Kyrie, Credo) und Totenmessen. Ihr Aeußeres zeigt einen einheitlichen Charakter. Sie haben, abgesehen von dem wohl durch Brand weitgehend zerstörten Chorbuche 9, noch die Einbände ihrer Entstehungszeit, schwere Holzdeckel, die mit ursprünglich braunem, im Laufe der Jahrhunderte nachgedunkeltem Leder überzogen sind, Blindpressung mit einem gleichmäßig sich findenden Rhombenmuster, Metallbuckel, -ecken und -schließen sowie Goldschnitt. Das zu den Blättern verwendete Pergament ist von vorzüglicher Beschaffenheit und unversehrt erhalten.

Die Kompositionen sind in spätmittelalterlicher Mensurnotenschrift aufgezeichnet mit der Chorbüchern eigentümlichen Verteilung der Stimmen auf je zwei aufgeschlagene Seiten, so, daß den in das Buch blickenden Sängern sich hier auf der linken Seite der Diskant und der Tenor, auf der rechten Seite der Contratenor und der Baß darboten. Die Texte sind in spätgotischer französischer Kursive schön geschrieben. Zur Heraushebung aus den lateinischen liturgischen Worten sind die Cantus firmi in roter, bisweilen blauer Schrift gebracht, ebenso sind die Ueberschriften und die Ausführungsanweisungen gekennzeichnet. Flämischer Humor verrät sich bei Wende-Angaben: verte clayskin, verte kino, verte marmoret, verte hanskin, verte hackinet, verte grafain und bei den pausierenden Stimmen, deren unbeschriebene Stellen mit lateinischen Sprüchen ausgefüllt sind, wie:

Multum appetit et parum potest;
Spero fortunae regressum;
Diligo stare domi;
Cantabat vacuus coram latrone viator;
Domine digito compesce labellum;

Me nemo conduxit;
Intelligentibus satis dictum est;
Benedictus non comparuit;
Raro mordet canis qui multum post tergum latrat;
Benedictus amicus noster dormit;
Pleni sunt nec potuerunt stare;
Benedictus non aperuit os suum;
Ego dormio et cor meum vigilat (Canticorum);
Non sunt loquelae neque sermones;
Qui non habet in ore luet in corpore;
Claudus accusat mecum;
Conscius ipse sibi de se putat omnia dici;
Carmina quae quondam studio florente peregi
Flebilis heu mestos cogor inire modos.

So noch viele andere, besonders häufig in den Chorbüchern 7, 8 und 20. Bisweilen ist die Seite vor und nach einer lagenweis zusammengefaßten Komposition nicht beschrieben; daraus geht hervor, daß diese Stücke zunächst jedes für sich, ohne vorliegenden Auftrag, angefertigt wurden und daß ihre Zusammenfügung zu einem Bande sowie das Hineinmalen der Bildnisse erst nach den Angaben und Wünschen des Bestellers erfolgte.

Die Pergamenthandschriften sind reich mit Malereien geschmückt, ihre Meister gehören zu den großen altniederländischen Buchmalern der Wende vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert, deren Namen und Leben fast ganz in Dunkel gehüllt sind. Zahlreiche ihrer Werke haben sich in abendländischen Bibliotheken, den Erben des Bücherbesitzes der großen Fürstengeschlechter, erhalten. Die Werkstätten dieser Meister sind in den niederländischen Kulturmittelpunkten Gent, Brügge und Antwerpen zu suchen. Es waren weitgehend gegliederte Betriebe mit Verteilung der Arbeit auf viele Tätige: Noten- und Textschreiber, Initiatoren und Maler. In ihnen wurden nicht nur vorliegende Bestellungen ausgeführt, sondern bei der allgemeinen Nachfrage nach Schmuckhandschriften auch auf Vorrat gearbeitet. Ihre Tätigkeit, die sich auf Liebhaberei der burgundischen Fürsten für schöne wertvolle Manuskripte aufgebaut hatte, nahm in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, bei der Ausbreitung der burgundischen Kultur im Abendlande, großen Umfang an. Nach Erfindung der Kunst des Buchdrucks wurde Besitz von ausgemalten Handschriften zu einem die vornehmen und wohlhabenden Stände von den niederen, dem billigeren Buche zugewandten Klassen unterscheidenden Merkmal.

Die gleichen Hände wirkten bei den Jenaer Handschriften mit, welche die wundervolle Ausschmückung zweier Handschriften im Kunsthistorischen Museum zu Wien: eines Hortulus animae — der Meister wird danach als Hortulusmeister bezeichnet — und des kleinen (zum Unterschiede von dem Dürer-Gebetbuch so genannten) Gebetbuchs für Kaiser Maximilian den Ersten besorgten. Ferner wirkten mit die Maler des für den Dogen Grimani in Venedig geschaffenen Breviers, sodann ein zahlreiche Andachtsbücher gestaltender Künstler, der Ge-

betsbuchmeister, und einige für die Könige von Portugal und Schottland arbeitende Maler. Schließlich ist in den Jenaer Pergamenthandschriften die Tätigkeit des Schöpfers eines Gebetbuches für den burgundischen Staatsmann Guillaume de Croy, den Erzieher Karls, des späteren Kaisers, festzustellen.

Die Werkstatt des Hortulusmeisters war den übrigen genannten Künstlern Schule und Vorbild. Er scheint der niederländische Maler Gerard Horenbout, welcher in der Zeit von 1487 bis zum Jahre 1521 in Gent, danach als Hofmaler König Heinrichs des Achten in England tätig war, zu sein. Horenbout unterhielt die größte Werkstatt und war der gesuchteste Buchmaler jener Zeit.

Die Miniaturen der Jenaer Chorbücher zeigen die Abhängigkeit der Buchmaler von den großen niederländischen Tafelmalern, von Hans Memling in den Muttergottesbildern, von Rogier van der Weyden und von Hugo van der Goes. Schöne Malereien finden sich im Chorbuche 3: in einer Darstellung von Mariä Besuch bei Elisabeth, einer thronenden, von musizierenden Engeln umgebenen Mutter Gottes, einem Bildnis des Kurfürsten Friedrich des Weisen und in einem Bilde von Mariä Himmelfahrt. Im Chorbuche 5 bilden zwei gegenüberliegende Seiten mit einer von Engeln begleiteten Maria und Friedrich dem Weisen im Gebet den künstlerischen Höhepunkt der Jenaer Pergamenthandschriften. Das Chorbuch 12 schmücken Bilder einer Schutzmantelmadonna und einer Maria auf dem Thron.

Besonders wertvoll sind die Miniaturen in dem Chorbuche 4, einer Handschrift von großem Umfang, die ebenso wie die Chorbücher 7 und 9 für Kaiser Maximilian den Ersten geschrieben wurde. Sie enthält neben einigen religiösen Darstellungen: einer Maria auf der Mondsichel, einer Auferstehung Christi, einer Gegenüberstellung von Maria und Eva in ihrem Wirken und einer schmerzhaften Mutter Gottes, eine Reihe von Bildnissen, die Mitglieder des habsburgischen Fürstenhauses wiedergeben. Kaiser Friedrich der Dritte ist in vorgerücktem Alter abgebildet; zwei Bilder finden sich von seinem Sohne Maximilian; dessen Enkel, der spätere Kaiser Karl der Fünfte, wird als Erzherzog zusammen mit dem von den Habsburgern zum Ahnherrn ihres Hauses erklärten Schutzheiligen und Namenspatron Karl dem Großen gebracht; ferner sind die anderen Kinder Philipps des Schönen, des frühverstorbenen Sohnes von Maximilian, der Erzherzog Ferdinand und seine vier Schwestern, im jugendlichen Alter mit ihren Heiligen dargestellt. Außerdem bietet die Handschrift noch zwei Malereien, die sich unschwer als Bildnisse Heinrichs des Achten, Königs von England, und seiner ersten Gemahlin, Katharina von Aragonien, erkennen lassen.

Neben den Miniaturen zieren zahlreiche kursächsische, habsburgisch-burgundisch-spanische und englische Wappenbilder die Manuskripte. Die kursächsischen Wappen und die Bildnisse Friedrichs des Weisen zeigen Beziehungen zu der Kunst des Wittenberger Malers Lucas Cranach des Aelteren; es ist möglich, daß diese Bilder nachträglich am kursächsischen Hofe in die burgundischen Handschriften eingesetzt worden sind.

Die Anfänge der Messen werden häufig von Schmuckleisten, die hohes Können zeigen, eingerahmt; dabei sind verschiedene aus der spätburgundischen Kunst stammende Muster verwendet: grundgetönte Rahmen mit reichverschlungenem Rankenwerk, Leisten mit lose eingestreuten Blumen und Tieren, sowie ohne Grundstreifen um die Stimmen herumgelegter Schmuck von Blüten, Tieren und Fahnen. In den vielen farbigen Initialen am Beginn der Kompositionen überwiegen Baumstamm- und Blättermotive; sie sind entweder auf einen Grund gemalt, der mit Blumen und Tieren gefüllt wird, oder, so der größere Teil, ohne Hintergrund gebracht und mit Grotesken ausgeziert. In der Formen- und Farbenbehandlung wird dabei reiche Abwechslung geboten. Einfarbige schwarze, bisweilen rote und blaue Initialen sind auf jeder Seite vorhanden; sie zeigen einheitlichen Charakter: eine Fülle von nebeneinander laufenden, ineinander übergehenden, weit ausladenden Bändern, die in der Mitte des Gebildes sich kreuzen, sodaß ein Kern von zusammenhängenden kleinen, auf der Spitze stehenden Vierecken zustande kommt, deren äußere Ecken zu feinen Dornen ausgezogen sind.

In einer Reihe von Initialen werden aus der Antike entlehnte Renaissance-Elemente gebracht: Vasen, Säulen, Putten, Kentauren, Sphinxe, Krieger u. a. m. Das Groteske ist mit Tölpel- und Narrenköpfen in zahlreichen Abwandlungen vertreten. In der Wahl oft wiederkehrender Farben: rot-weiß, der Farbe von Oesterreich, dem Blaugold burgundischer Wappen, der grünen Farbe Sachsens, wie in häufig gebrachten Blumen: der Marguerite, der roten und weißen Rose, scheinen Beziehungen zu den fürstlichen Gebietern hergestellt zu werden.

Die Malereien der Jenaer Pergamenthandschriften haben keinen einheitlichen Charakter. Neben schönem, in guter Schule sorgfältig gestaltetem Schmuck finden sich Ausführungen, die Mengenherstellung und Verlust an Tiefe in einer unsicher gewordenen Ueberlieferung verraten. Besonders die Initialen arten zuweilen bei unharmonischer Farbengebung mit übertriebenen Linienführungen seltsam aus. In diesem reichen, doch ungleichen Bilde spätburgundisch-niederländischer Buchschmuckkunst schimmern unter den Eigenkräften zwischen absinkender Aeußerlichkeit Anschauungen und Gestalten einer neuen Kunst hindurch. Sie war aus Italien von Avignon, das auch im fünfzehnten Jahrhundert nach dem Weggange der Päpste seine Bedeutung als Mittler südlicher Kultur behielt, nach dem Norden getragen worden und hier in den Schöpfungen der Brüder von Limburg hervorgebrochen. Burgund und Savoyen gaben dieser Kunst ihre eigene Umwelt in Landschaft und Bau, die fortan den Hintergrund der Bilder bestimmen. Die Zeit der Jenaer Chorbücher ist Ausklang, letzter Widerstand eines alten, längst entscheidend gebrochenen Geistes und Uebergang zu neuen Gestalten, eine Zeit behaftet mit allen Schwächen und Vorteilen, die sich aus solcher Lage ergeben [2]).

Die Darstellungen des großen Maximiliancodex, Chorbuch 4, geben ein Bild des geschichtlichen Seins, in dem die Handschriften entstanden sind. In den Mittelpunkt dieses Chorbuchs ist das Bildnis

König Heinrichs des Achten von England gerückt. Auf der ihm gegenüberliegenden Seite befindet sich die größte Miniatur der Sammlung in der für die religiöse Weltanschauung des Mittelalters bezeichnenden Gegenüberstellung von Neuem und Altem Testament, hier zum Ausdruck gebracht in den Gestalten der Eva und der Maria: Eva unter dem Baum der Erkenntnis mit der Schlange, Maria mit dem Kinde unter dem Weinstock des Lebens der Schlange den Kopf zertretend, Sinnbild für die Erlösung der Welt von der Ursünde durch Christus. Darunter ist der Franziskanermönch Duns Scotus abgebildet, der in dem Hin und Wider der Jahrhunderte die Lehre, daß wie der Sohn auch die Mutter Maria von der Erbsünde freigeblieben, unbefleckt empfangen sei, entscheidend begründet hatte. Bildnisse von vier Päpsten: Nicolaus dem Vierten, Alexander dem Fünften, Innocenz dem Fünften und Sixtus dem Vierten mit ihren Aussprüchen über die immaculata conceptio Beatae Mariae Virginis ergänzen diese Darstellung des im fünfzehnten Jahrhundert die Gemüter bewegenden religiösen Zusammenhangs. Denn die Lehre von der unbefleckten Empfängnis war auf dem Konzil zu Basel im Jahre 1439 endlich anerkannt worden, und ihr Kultus in Messe und Offizium wurde durch Papst Sixtus den Vierten im Jahre 1476 gutgeheißen. Das Ganze bildet den Rahmen und Hintergrund zu der Messe Conceptio tua dei genetrix virgo gaudium annuntiavit universo mundo des Pierre de la Rue.

Groß ist der Gegensatz zwischen diesen die Seelengründe erregenden Dingen und der in dem Bildnis des englischen Königs sich erschließenden Welt politischen Strebens nach äußerer Macht und Besitz: seines Bündnisses mit Kaiser Maximilian dem Ersten gegen Frankreich, des Kampfes und Sieges der Verbündeten über die Franzosen im Jahre 1513 bei Guinegate und der sich anschließenden Verträge von Lille. In ihnen wurde zur Befestigung der Beziehungen die Ehe des jungen Erzherzogs Karl, der in dem Chorbuch einige Blätter vorher eine ihn heraushebende Darstellung erhalten hat, mit Heinrichs Schwester Maria vereinbart[3]). Solche Ereignisse gaben Anlaß zu Freundschaftsgeschenken, sie werden die Herstellung des Chorbuchs bewirkt haben, das aber, als das Verhältnis zwischen beiden Herrschern bald danach sich trübte und das Eheversprechen nicht eingehalten wurde, nicht an den Ort seiner Bestimmung, in die Hände des englischen Königs, gelangte, sondern in habsburgischem Besitz verblieb. Denn der Gegner der beiden Fürsten, Ludwig der Zwölfte von Frankreich, versöhnte sich mit Heinrich und heiratete dessen Schwester Maria. Maximilian aber, dem das Chorbuch wegen der daran sich für ihn knüpfenden Erinnerungen unleid geworden war, schenkte es später dem sächsischen Kurfürsten, um ihn seinen politischen Absichten zugänglich zu machen.

Die treibende Kraft in jenen Unternehmungen war Margarete, Maximilians Tochter aus seiner ersten Ehe mit Maria von Burgund, die Enkelin Karls des Kühnen. Erfahrung eines von Kummer, Freude und fürstlichem Glanz reich erfüllten Lebens hatte Margaretens vielfältige Anlagen zu ungewöhnlicher Erscheinung gestaltet. In ihrer

Kindheit, die sie, dem Dauphin Karl dem Achten zur Gemahlin bestimmt, am französischen Königshofe verbringen mußte, hatte sie kraft ihres Blutes von dem Reichtum der hier auf eine letzte Höhe erhobenen Kultur alles in sich aufgenommen, was sie später in den Stand setzen sollte, im Norden eine eigene späte Welt fortzubilden. Ihr wurden die großen Gestalten und Ereignisse der Antike vertraut, Frankreichs Geschichte, seine Sagen und Dichtungen zogen an dem empfänglichen Geiste vorüber, und die Kirche wirkte in den Kundgebungen des Gottesdienstes und der geistlichen Spiele auf ihr frommes Gemüt. So wurde der Charakter geformt, welcher, Vergangenes und Gegenwart zusammenfassend, noch einmal dem Abendlande für kurze Zeit burgundisches Wesen aufprägen sollte. An ihrem Hofe in Mecheln, wohin sie der Vater und das Vertrauen des niederländischen Volkes als Statthalterin der burgundischen Erblande berufen hatte, liefen die Hauptfäden der Politik zwischen Habsburg—Burgund—Spanien und dem übrigen Abendlande, besonders Frankreich und England, zusammen. Die Statthalterin hatte das der Entstehung des Jenaer Chorbuches zugrundeliegende Bündnis zwischen den Fürsten zustande gebracht. Ihr war von den niederländischen Generalständen die Obhut und Erziehung der Kinder des 1506 in Spanien verstorbenen Bruders Philipp des Schönen, die alle in der Handschrift mit deutlichem Streben des Malers nach Treue abgebildet sind, aufgetragen worden.

Der Mechelner Hof wurde auch Mittelpunkt der Kunstpflege in den burgundischen Niederlanden. Margarete dichtete und trieb Musik, für die Maximilians Nachkommen, seine Kinder und die Enkel, gut veranlagt waren. Unter den Dichtern ihrer Umgebung ragten hervor Molinet, der Verfasser einer Chronik, und vor allem ihr Hofpoet Jean le Maire, in dessen Werken das Leben der Statthalterin und ihrer Umgebung dargestellt wird. Von den Malern zeichneten sich Jacob de Barbari und der geniale Bernard van Orley aus, der sich umfassenden Einfluß schuf. Bei den Musikern findet sich die mächtige Gestalt ihres Hofkomponisten Pierre de la Rue, dessen Werke mit den Kompositionen anderer Musiker des Hofes den Hauptbestandteil der Jenaer Pergamenthandschriften bilden. Dieser innere Zusammenhang der Chorbücher beweist, in Verbindung mit ihrem äußeren Charakter, daß sie in der Welt der Statthalterin Margarete entstanden sind[4]).

Als Notenschreiber und Hersteller von geschmückten Musikhandschriften entwickelte dort 'Pierre Alamire Alman, escripvain de libres de musicke, demourant à Anvers', in den burgundischen Hofrechnungen von 1503 ab auftretend, eine ausgedehnte Tätigkeit. Unter diesem angenommenen, aus der Bezeichnung einer in der Musica ficta wichtigen Stufe der mittelalterlichen Solmisationsleiter gebildeten Namen verbirgt sich der Niederländer Van den Hove, der ursprünglich in Antwerpen eine gesuchte Werkstatt unterhielt. Seit 1509 wird Alamire in den Anweisungen für die burgundische Hofkapelle als 'escripvain et garde de livres de la chapelle domestique de mon dit seigneur l'archiduc' — es ist der junge Erzherzog Karl, für den nach burgundischem Hofgesetz ein eigener Hofstaat mit Kapelle unterhalten werden

mußte — bezeichnet. Auch als Sänger tritt Alamire dann in Erscheinung, er gehörte also seit dieser Zeit zum Mechelner Hofe. Dort setzte er seine Arbeit fort; es finden sich Rechnungen bis zum Jahre 1534 für gelieferte Musikhandschriften, auf Pergament geschrieben, für Kaiser Maximilian, für 'Madame de Savoye' — Margarete war in zweiter und letzter Ehe mit dem frühverstorbenen Herzog von Savoyen, Philibert dem Zweiten, verheiratet gewesen —, für die flämische Hofkapelle in Spanien, für die Königin Maria von Ungarn, Margaretens Nichte, die in einer Miniatur des Chorbuches 4 als junges Mädchen dargestellt ist.

Pierre Alamire war aber in seiner Zeit noch auf einem ganz anderen Gebiete tätig: als politischer Agent. In der Hauptsache bediente sich seiner mit geheimer Zustimmung der Statthalterin der englische Gesandte am burgundischen Hofe, um die auf dem Festlande, in Frankreich und Lothringen, lebenden Anhänger des Hauses York zu überwachen. Diese Partei der weißen Rose lebte in heftigster Feindschaft mit König Heinrich dem Achten, der besonders das Haupt der Verschwörung, den Ansprüche auf den englischen Königsthron erhebenden Richard de la Pole, Grafen von Suffolk, auf das Genaueste beobachten ließ. Alamire muß am englischen Hofe Ansehen genossen haben, denn er teilte die Ergebnisse seiner vielen Erkundigungsreisen bisweilen unmittelbar dem Kardinal Wolsey, ja sogar Heinrich selbst mit. Er versuchte auch von dem Hofe in Frankreich, überhaupt von allen Ereignissen und Vorhaben, die für Englands König bedeutungsvoll waren, Nachrichten zu erlangen. In seiner Tätigkeit verband er die Kunst mit der Politik: schön geschriebene Musikhandschriften und Musikinstrumente wurden gleichzeitig von ihm angeboten oder als Vorwand zur Anknüpfung von Beziehungen übersandt. Seine Briefe sind, wie nicht anders zu erwarten, reichlich mit Bitten um Geld, mit Bestätigungen über empfangenen Lohn durchsetzt. Schließlich geriet Alamire am englischen Hofe in den nicht unbegründeten Verdacht, auch von den Gegnern, den Yorks und den Franzosen, Geld empfangen und dafür Nachrichten aus dem eigenen Lager übermittelt zu haben. Der erhaltene Briefwechsel schließt im Jahre 1517 mit heftigen Klagen des Musikers an Wolsey über angeblich schlechte Behandlung von Seiten der englischen Auftraggeber.

Alamire war ferner im Dienste habsburgisch - burgundischer Politik tätig. So weilte er öfter beim sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen und erhielt von ihm dabei mancherlei Aufträge. Er wurde in Ausführung solcher Bestellungen bei der Statthalterin Margarete um Reliquien für die Allerheiligen-Stiftskirche in Wittenberg vorstellig, für welche der Kurfürst die Jenaer Pergamenthandschriften angeschafft hat. Alamire wird also auch die Uebermittlung dieser Chorbücher an den Kursächsischen Hof bewirkt haben [5]).

Anhaltspunkte für Datierung der Jenaer Pergamentmanuskripte ergibt weiterhin die hier zu Worte kommende Komponistengeneration, die in den Jahren von etwa 1480 bis um 1520 ihre Werke schuf [6]). Ein terminus post quem läßt sich aus den in Ueberschriften der

Stücke bei den Komponistennamen häufig sich findenden, das Ableben bezeichnenden Kreuzen oder aus dem das Gleiche bedeutenden Zusatze 'pie memorie' ableiten[7]). Zeitliche Begrenzung ist schließlich auch möglich aus Betrachtung der Verhältnisse am kursächsischen Hofe: dem durch die Reformation, den Einfluß Luthers bedingten Aufhören der Anschaffungen für die kultischen Bedürfnisse der Allerheiligen-Stiftskirche seit 1521, der Abschaffung des spätmittelalterlichen Gottesdienstes in dieser Kirche im Jahre 1524 und der Auflösung der Hofkapelle zwei Jahre nach Friedrichs Tode im Jahre 1527[8]).

Das Chorbuch 22 weist in seiner äußeren Erscheinung, den Schriftzügen und Initialen, sowie in seiner auf Goldgrund gemalten Miniatur einer Maria im Rosenkranze, auch in dem neben Werken von Pierre de la Rue Vertreter einer etwas älteren Generation zeigenden Inhalt auf eine um weniges zurückliegende Herstellungszeit hin. Vielleicht kann der Vorgänger des Alamire, der 'maistre Martin Bourgeois prebstre et chapellain', damit in Zusammenhang gebracht werden, der nach den Rechnungen des burgundischen Hofstaats vor Alamire eine Reihe von Musikbüchern mit 'illuminatures d'or' für Margarete und ihren Vater geschrieben hat[9]).

Die Pergamenthandschriften der Universitätsbibliothek Jena spiegeln das Wesen ihrer Zeit aufs deutlichste wider: Altes und Neues stehen in ihnen im Kampfe miteinander. Eine große Vergangenheit, die sich mit dem Reichtum ihres Erbes zu behaupten bemüht, wird in dem Mechelner Hofkreise dargestellt und wesentlich geformt durch die Tochter des 'letzten Ritters' in ihrer späten Erscheinung nach einem von herben Enttäuschungen durchflochtenen Leben. Die Ehe Margaretens mit dem französischen Dauphin, glanzvolle Aussichten ihrer Jugend waren nicht zustandegekommen. Der danach 1497 mit ihr in Burgos verbundene Johann von Castilien starb jähen Todes. Das schlimmste Ereignis war für sie der frühe Hingang des aus Liebe geheirateten Herzogs Philibert von Savoyen 1504, nach drei glücklichen Ehejahren. Der Zerrissenheit und Müdigkeit jener Zeit verband sich so ein reichgebildetes Gemüt nach schmerzlichen Erlebnissen aufs engste; es suchte Trost in der Kirche und ihrer Kunst, dort wo sie sich in leidenschaftlicher Hingabe aus der Gegenwart in eine bessere Welt aufzulösen begehrt, in Empfindungen und Sehnsüchten, aus denen die Musik eines Pierre de la Rue mit ihrer glühenden Verehrung der Mutter Gottes geboren wurde. In dieser Welt innerster Erhebung lag zugleich der Verfall einer untergehenden Zeit: der Kerzenschimmer in den Kirchen durchbrach nicht mehr das Dunkel der Seelen, Gebete hatten keine Kraft, bis zum Göttlichen vorzudringen, die Kunst, die Musik wurde zum Werkzeug der Politik eines sterbenden Rittertums. Hier scheinen Anschauungen, Formen und Gehalte eines neuen Beginns hindurch: der Renaissance, der Reformation, der Welt des Volkes. Der Genius der Wende gewinnt Gestalt in der Musik eines Josquin des Prez, von dem die Jenaer Chorbücher eine Reihe von Werken mitteilen. So verbinden diese Handschriften, die nach dem aufgehellten Zusammenhange bis auf das etwa zehn Jahre früher hergestellte Chorbuch 22 im zweiten Jahr-

zehnt des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben wurden, das Vergangene mit der bereits gegenwärtigen Fülle des Neuen.

Drei Pergamenthandschriften: 4, 7 und 9, sind für Kaiser Maximilian angefertigt, alle übrigen Manuskripte tragen bis auf Chorbuch 22 Bild oder Wappen des sächsischen Kurfürsten, sind also für ihn geschrieben oder bei der Annahme, daß die Wappen, Gepflogenheit der Zeit entsprechend, erst am Bestimmungsort in die Handschriften gemalt wurden, für ihn aus Burgund erworben worden [10]). Das Chorbuch 3 zeigt auch in der Auswahl von Josquin-Messen: 'Elisabeth faisant regrets' und 'Hercules dux Ferrariae' — dieser Cantus wurde vom Notenschreiber in 'Fridericus dux Saxonie' umgewandelt — deutliche Bezüge auf den kurfürstlichen Besteller. Die Erwerbung der drei Maximilianhandschriften dürfte mit dem Besuch des sächsisch-kurfürstlichen Rates Pfeffinger im Jahre 1518 beim Kaiser in Innsbruck zusammenhängen. Pfeffinger erzählte bei dieser Gelegenheit von seines Herrn Stiftungen und Bauten. Maximilian zeigte sich darüber erfreut und sagte Pfeffinger zu, dem Kurfürsten drei Bücher zu schicken, 'dergleich auf keiner Liberey oder sunst gesehen worden sein solle'. Der tiefere Anlaß für dieses kostbare Geschenk wird auf politischen Gründen beruhen. Denn Maximilian kam es darauf an, sich Friedrichs Geneigtheit und Stimme bei der bevorstehenden Erwählung seines Enkels Karl zum deutschen Kaiser zu verschaffen [11]). Entscheidende Anregungen für den Erwerb der Chorbücher empfing Friedrich der Weise aus der allgemeinen Zeitgesinnung, die der burgundischen Kunst zugetan war. Persönliche Eindrücke gab ihm das Vorbild des habsburgischen Hofes, an dem der Kurfürst einen Teil seiner Erziehung empfangen hatte. Die Pracht des Hofstaates, die Musik der Hofkapelle, womit der Kaiser auf den Reichstagen in Erscheinung trat, riefen in den deutschen Fürsten den Wunsch wach, es ihm nachzutun. Auch unmittelbare Berührungen mit burgundischem Wesen, so Friedrichs Reise im Jahre 1494 in die Niederlande, wo er am Hofe in Mecheln der Messe beiwohnte und hernach die köstliche dort gehörte Musik lobte, werden dazu beigetragen haben, den empfangenen Eindrücken am kurfürstlichen Hofe Gestalt zu geben [12]).

Im Gegensatz zu den Pergamenthandschriften, die sowohl äußerlich in Schrift und Ausstattung wie auch innerlich in Wiedergabe großer Kompositionen zu Messe und Magnifikat von burgundisch-niederländischen Musikern ein zusammenhängendes Bild zeigen, sind die neun Papierhandschriften der Universitätsbibliothek Jena außen und innen uneinheitlich gestaltet. Sie enthalten außer Kompositionen zum Ordinarium Missae (Chorbücher 21; 31; 32; 36) Stücke zum Proprium de Tempore und de Sanctis der Messe: Introitus, Alleluja, Sequenzen, Tractus, Communiones (Chorbücher 30; 33; 35; Weimar A) und zur Vesper: Psalmen, Antiphonen, Hymnen, Responsorien (Chorbuch 34).

Den Pergamenthandschriften schließt sich Chorbuch 21 nach Einband, Initialen, Schrift und Inhalt an. Es ist ebenfalls in der Umgebung des burgundischen Hofes geschrieben worden und zwar, da in der Ueberschrift einer seiner Messen der Komponist Josquin als

gestorben bezeichnet wird, nach seinem Todestage, dem 27. August 1521.

Die anderen acht Papierhandschriften haben davon abweichende ursprüngliche Einbände, Holzdeckel mit teils grauem, teils braunem Lederüberzug; die Muster ihrer Pressungen sind auch unter sich verschieden, im Renaissancestil gehalten; teilweise sind Schließen vorhanden. Besonderer Schmuck fehlt bis auf zwei kleine Miniaturen in den Handschriften 30 und 33, die keinen Zusammenhang mit den Miniaturen der Pergamenthandschriften aufweisen. Die Initialen sind einfach ausgeführt.

Die Anordnung der Stimmen ist bei diesen deutschen Papierhandschriften anders als in den burgundischen Chorbüchern: links finden sich Diskant und Baß, rechts Alt und Tenor.

Die Schrift, teils spätgotische deutsche Kursive, teils humanistische Antiqua, ist ungleichartig, nach ihr lassen sich die Chorbücher zu drei Gruppen zusammenschließen: Die größte Gruppe umfaßt die Chorbücher 30, 31, 32, 33 und Weimar A. In ihnen sind verschiedene in allen Handschriften dieser Gruppe sich findende Hände tätig gewesen. Soweit sich aus dem Charakter der Haupthand beurteilen läßt, dürften diese Chorbücher am frühesten geschrieben worden sein. Zu einigen Kompositionen in den Chorbüchern 30 und Weimar A sind deutsche Lieder als Cantus firmi verwendet worden, in Chorbuch 30 ist am Schlusse ein Martinslied mit deutschem und lateinischem Text angefügt. Wenige Werke des Chorbuches 33 enthalten eine Komponistenangabe, es ist Adam Rener, der von 1507 bis um 1520 am kursächsischen Hofe wirkte. In den Chorbüchern 31, 32, 33 und Weimar A kommen Stücke von Heinrich Isaac vor, der in der Zeit um 1500 in Wittenberg weilte.

Die zweite Gruppe umfaßt die Chorbücher 34 und 35. Beide haben einige von der ersten und dritten Gruppe abweichende Hände geschrieben, doch sind Anklänge an eine in den Chorbüchern 30, 33 und 36 teilweise auftretende, offenbar jüngere Schrift vorhanden. Beziehungen zwischen diesen beiden Manuskripten stellt ein in beiden wiederkehrender Schreiber her. Im Chorbuche 34 findet sich unter den Gottesdiensten ein Offizium 'In ostensione reliquiarum', besonders bedacht wird mit Gesängen in dem Bande die heilige Anna, die Gottesdienste stimmen, auch in ihrer Anordnung, mit der Aufstellung im Statut für die Wittenberger Allerheiligen-Stiftskirche vom Jahre 1509 überein. Das Reliquienfest und das Vorherrschen des Kultus der Mutter Mariens weisen auf die Person Friedrichs des Weisen: seine Neigung zur Reliquienverehrung und seine Forderung einer besonderen Verehrung der heiligen Anna, von der er aus dem Heiligen Lande eine Reliquie in die Heimat mitgebracht hatte.

Das nach diesen beiden Gruppen übrig bleibende Chorbuch 36 zeigt bis auf das letzte Stück, eine nachträglich hinzugeschriebene Messe von Mouton, durchgehends eine Hand. Die von dieser geschriebenen Messen stammen von Heinrich Isaac und von Adam Rener.

Hieraus geht hervor, daß die Papierhandschriften der Universitätsbibliothek Jena bis auf Chorbuch 21 sämtlich am kursächsischen Hofe

wahrscheinlich in den ersten zwei Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts hergestellt worden sind [13]).

II. Inhalt, Musik

Die Kompositionen in den Jenaer Chorbüchern gehören zur Kunst der sogenannten dritten burgundisch-niederländischen Schule, deren Hauptwerke in der Zeit von etwa 1480 bis 1520 entstanden sind. Mit dieser Schule findet das Schaffen einer drei Generationen umfassenden, im Bereich des Abendlandes der Welt des letzten Mittelalters Ausdruck verleihenden Epoche seinen Abschluß. Die altniederländische Kunst hängt wesensmäßig mit dem burgundischen Reiche zusammen, das aus mannigfach zerstreuten, gegeneinander wirkenden Gewalten unter der Herrschaft einer Reihe von Fürsten aus dem Hause Valois sich am Ende des vierzehnten Jahrhunderts zu einer Macht erhob, die durch Zusammenfassung aller Kräfte einer großen Vergangenheit über die örtlichen Grenzen hinaus das ganze Abendland in ihren Bann zog.

Am Anfange dieser Epoche stehen die Gestalten der beiden Musiker am burgundischen Hofe Dufay und Binchois. Ihr Werk entfaltete sich unter Einflüssen, die aus dem Süden des Landes zuströmende Antriebe empfingen. Hier war es die Kunst Mittelfrankreichs, des Paris König Karls des Fünften, die Schule des Guillaume de Machaut, in der sich der geistig aufbauende Stil einer älteren französischen Musik mit neuem, aus Italien über Avignon einwirkendem Naturempfinden verbunden hatte. Stärker noch wirkte die Kunst des italienischen Trecento in den burgundischen Nachfolgern Machaut's, vollkommener verschmelzen bei ihnen die beiden gegensätzlichen Mächte zu einem neuen letzten Höhepunkt, in dem das spätgotische Weltbild von naturhaften Zügen durchsetzt wird. Darin löst sich der Geist aus der Gemeinschaft, aus den Bindungen des mittelalterlichen Seins, und es wird der Drang zum persönlichen Erlebnis und zu seiner Gestaltung deutlich und richtunggebend [14]).

Den Aufbau der mehrstimmigen Musik des Mittelalters bestimmt die Ueberlieferung des Cantus firmus-Satzes, in dem zu einer vorgegebenen, nach den Gesetzen der Zeit gebildeten Melodie die anderen Stimmen in einer mehr oder weniger die Struktur dieser Melodie berücksichtigenden Weise hinzugefunden werden. Das Wesen der ersten burgundisch-niederländischen Schule, der Kunst Dufay's, die Jahre 1420 bis 1460 umfassend, erscheint in reich quellenden, weit sich spannenden Linien, rhythmisch ebenmäßiger Anlage und tektonischem Aufbau der Klänge. Die nachfolgende Generation der Zeit von 1450 bis 1490, deren Vorbild sich in der Musik des Niederländers Johannes Ockeghem darstellt, hat ihre bestimmenden Kräfte in der Kunst des Nordens, die in den Kathedralen zu Brügge, Gent und Antwerpen des reichen Landes Flandern der flämischen Seele Ausdruck verlieh. Diese für die Gesamtentwicklung Burgunds im fünfzehnten Jahrhundert bezeichnende Verschiebung des Mittelpunkts der schöpferischen Gestaltung vom Süden nach dem Norden, der Zug des müden

romanischen Geistes in diesem Lande zu den Gegenden der stärkeren Behauptung, zum germanischen Gebiet, kennzeichnet sich in der Musik der zweiten Schule als erlebnishafte Spannung der Melodien, Zusammendrängung und Auseinanderziehung der Rhythmen und Auflockerung des Klangbildes. Hierin tritt die Blutsverwandtschaft mit der englischen Kunst hervor.

Das Werk der dritten Schule, der die Kompositionen der Jenaer Musikhandschriften zugehören, erweitert sich beträchtlich. Zu den beiden großen Meistern der Zeit, Josquin des Prez und Pierre de la Rue, tritt eine Reihe von Komponisten wallonischer sowie flämischer und französischer Herkunft. Ein Gesamtcharakter dieser Schule ist schwer zu bestimmen. Neben dem maßgebenden Einfluß von Josquin und Rue, welche die Ueberlieferung romanischen Südens des burgundischen Reiches und die spätgotisch-germanische Beharrung des Nordens in ihrem Werk miteinander verschmelzen, wobei Josquin's Eigenart mehr im Südlichen ruht, während Rue sich flämischem Wesen zuneigt, zeigt sich eine Mannigfalt von Erscheinungen, die nördliche und südliche Vergangenheit unverbunden und gesteigert weiterbilden. Dann kündigt sich im Werk des Josquin ein neues Einwirken Italiens auf die altniederländische Musik an, das allmählich wachsend, am Ende einem wesensneuen Weltbilde in der Kunst reine Gestalt verleiht.

Der Versuch, zwischen den Komponisten der Jenaer Chorbücher einen persönlichen und Schulzusammenhang herzustellen, kann bei dem Fehlen planmäßiger eingehender Forschungen über ihr Leben und Werk nur ungefähre Geltung beanspruchen. Zu der im Mittelpunkt der zweiten Schule stehenden Ueberlieferung der Kathedrale Nôtre Dame in Antwerpen gehören die Musiker Jacques Barbiriaw, seine Nachfolger Jacob Obrecht und Noel Bouldewjin. Als Schüler des Ockeghem, der seine Ausbildung an Nôtre Dame in Antwerpen und danach in Burgund am Dome zu Cambrai bei Dufay erhielt, sind Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Antonius Brumel, Loyset Compère, Johannes Prioris und Gaspard Weerbecke genannt. Sie werden den Unterricht des Meisters am französischen Hofe, wo er in der Kapelle der kunstliebenden Könige, Karls des Siebenten und Ludwigs des Elften, tätig war, genossen haben. Johannes Mouton war Schüler von Josquin, auch Gascoing und Forestier dürften der Welt um den großen Meister nahe stehen. Zum Kreise der burgundischen Hofkapelle gehörten neben Pierre de la Rue: Alexander Agricola, Nicolas Champion, Antonius Divitis, Marbrianus de Orto und Gaspard Weerbecke. Wahrscheinlich hat Josquin in späteren Lebensjahren zu dem burgundischen Hofe in näheren Beziehungen gestanden, die auch bei Antonius de Févin und Mattheus Pipelare anzunehmen sind.

Aus diesen Beziehungen ergeben sich Zusammenhänge zwischen dem Norden und dem Süden des Landes, zwischen Antwerpen und Cambrai, sowie Zusammenhänge mit dem französischen Hofe, an dem die Statthalterin Margarete ihre Jugend verbracht hatte. Die Blutsneigungen der Tochter des letzten burgundischen Fürstensprosses

wurden dort angefacht und erzwangen in den Niederlanden romanischer Kultur vorübergehende Geltung; daher sagen die unter dieser Einwirkung angenommenen französischen Namen bei den Musikern häufig nichts über ihre wirkliche Abstammung. Margaretens Hof, der Mittelpunkt spätestburgundischen Wesens, strahlt noch unter den Nachwirkungen reicher Ueberlieferung Kultur und Kunst aus; doch ohne eigenschöpferisches Leben muß er von andersher die Kräfte dazu empfangen.

Unter den burgundisch-niederländischen Musikern der dritten Schule ragen Josquin des Prez und Pierre de la Rue an Bedeutung weit über die anderen heraus; bezeichnend dafür ist ihre Vorrangstellung in den aus den Niederlanden stammenden Chorbüchern: sie sind den anderen Musikern erstrebtes Vorbild. Josquin, um 1450 im Hennegau geboren, soll bei Ockeghem in Paris seinen Unterricht genossen haben, seit 1474 war er längere Zeit in der Mailänder Hofkapelle, von 1484 ab etwa zehn Jahre in der päpstlichen Kapelle zu Rom tätig, danach soll er am Dom zu Cambrai, am Hofe in Modena, in Paris und am Hofe des Herzogs Hercules des Ersten in Ferrara gewesen sein. Das Ende seines Lebens verbrachte er vielleicht teilweise am burgundischen Hofe in Mecheln, zuletzt im Genusse einer Dompräbende in Condé, wo er am 27. August 1521 starb. Diese Daten, mit ihrer häufigen Veränderung des Wirkungskreises und dem Ausgreifen über weite Gebiete des Abendlandes bei vielen niederländischen Musikern jener Zeit wiederkehrend, zeigen die Wertschätzung und Begehrtheit ihrer Kunst an den großen Höfen. Pierre de la Rue, auch aus dem Hennegau stammend, wird in einem Trauergedicht auf Ockeghem unter dessen Schülern genannt. Er verbringt sein Leben in der burgundischen Hofkapelle unter ihren wechselnden Gebietern: Maria von Burgund, ihrem Sohne Philipp dem Schönen, dessen beide Reisen nach Spanien er mitmachte, und nach Philipps Tode bei der Statthalterin Margarete. Gestorben ist La Rue am 20. November 1518 in Courtrai, wo er eine Präbende besaß.

Ein Ueberblick über das Werk der beiden Meister, erhalten hauptsächlich in Handschriften, die zum großen Teil in den burgundischen Niederlanden in der gleichen Sphäre entstanden sind, aus der die Jenaer Pergamentchorbücher stammen, mitgeteilt weiterhin in Frühdrucken vornehmlich italienischer und deutscher Herkunft, zeigt umfangreiches Schaffen auf dem Gebiete der geistlichen Musik: in liturgischen Kompositionen und Motetten, auch, doch nicht ganz so umfassend, in der weltlichen Musik: in der mehrstimmigen Chanson. Im Gegensatz zu dem Ruhme, der bei der gleichen Ausbreitung ihres Werkes zu Lebzeiten beiden Musikern in demselben Maße zuteil geworden sein muß, steht das Verhältnis der Nachwelt des sechzehnten Jahrhunderts zu ihnen. Josquin, nur wenig später gestorben als La Rue, erhält sich im Andenken bis an das Ende dieses Jahrhunderts, bis in die Zeit einer neuen Kunst, des Barock. La Rue, nach seinem Tode spärlich in Neudrucken bis zur Jahrhundertmitte der Oeffentlichkeit dargeboten, verschwindet in der Vergessenheit. Wie ist dies zu erklären? [15])

Aus der oben umrissenen Darstellung der Entfaltung burgundisch-niederländischer Musik geht hervor, daß das Geschlecht der beiden Komponisten sich vor die Aufgabe gestellt fand, das reiche Erbe der Ueberlieferung zweier Schulen, der südlichen einer älteren Zeit und der unmittelbar vorangegangenen nördlichen, anzutreten. Josquin und La Rue zeigen im Kunstbilde der dritten Schule zunächst Verschmelzung und Ausgestaltung des Empfangenen. Die Erlebnis-Spannungen der Melodien werden gelockert, ihre Melismen blühender, die Nachahmung der Stimmen wird weitergebildet, ihre Zusammenfassung zu nacheinander auftretenden Einzelchören angestrebt. Hand in Hand damit geht eine gleichmäßigere Verteilung der rhythmisch-metrischen Akzente über das Gefüge und einheitlichere Gestaltung des Klangbildes, in dem die Kadenz, von den Teilschlüssen ausgehend, erhöhte Bedeutung gewinnt.

Auffallend unterscheidet sich von diesem an die alte Kunst anschließenden Stil bei Josquin ein mählich sich bildendes Neues. Anstelle der bisher vorwiegenden melismenreichen langen Melodien tritt jetzt Zusammensetzung weniger aneinandergereihter Motive zu geschlossenen, klangbestimmten Phrasen, weitgehende Verwendung von Wiederholungen, von Sequenzenbildungen und gestaltete Nachahmung der Stimmen zum Aufbau liedmäßig gerundeten Gefüges. Von dieser Satzweise werden auch die bisher im Gegensatz zu Diskant und Tenor, den Trägern der gehaltenen Cantus firmus-Melodien, reicher gebildeten Stimmen erfaßt: der Contratenor, der in der altniederländischen Musik betont melodisch-solistischen Charakter hat, und der Baß, der zu einer Fundamentstimme ausgeprägt wird. Dabei erhalten die Klangzusammenhänge mitunter schon einen zum Barockklange hinstrebenden Kadenzcharakter. Daneben zeigt sich beharrender Einfluß der Vergangenheit in der Neigung, die Musik in eine Gedankenwelt einzuspannen, welche der späten französischen Gotik zugrunde liegt und in einer Steigerung von Gehalten, denen ein Eigendasein verloren gegangen, zu künstlichen Gebilden besteht. Dies tritt unter dem Einfluß der Pariser Schule bei Ockeghem und stärker noch in der dritten burgundischen Schule hervor. Rhythmisch-metrische Verwicklungen nehmen überhand, kanonische Ableitungen mehrerer Stimmen aus einer durchwuchern das Gewebe der Kompositionen, wobei in rätselvollen Vorschriften schwierige Ausführungsprobleme gegeben werden. Doch sind diese Erscheinungen nur Beiwerk, Zugeständnis an eine verfallende Zeit, nichts Wesentliches mehr[16]).

Die beste Möglichkeit zu einer Auseinandersetzung mit den beiden Meistern Josquin des Prez und Pierre de la Rue bietet sich in der Vergleichung von Werken, die für eine übereinstimmende und für ihre Zeit eigentümliche Sphäre von ihnen geschaffen wurden: für die Verehrung der Mutter Gottes, in der die Welt des letzten Mittelalters ihren schönsten Ausdruck findet. Nimmt man hierzu Josquin's Messe 'Ave maris stella' und von La Rue die Messe 'O gloriosa Domina', so zeigt sich der Wesensunterschied zwischen beiden Musikern sogleich aufs deutlichste. Die 'Ave maris stella', in ihrer noch unausgeglichenen und sehr spannungsreichen Haltung offenbar ein Werk des jüngeren

Meisters, in dem aber trotz aller Unreife schon des späteren Josquin Eigenart im Grunde vorhanden ist: sein Drang zum melodisch, rhythmisch und harmonisch (in der melodischen Intervallzusammenfügung) fest in sich geschlossenen Motiv und der Aufbau solcher Motive zu einem runden tektonischen Gebilde, damit Aufhebung letzter gotischer Bewegtheit durch den neuen Menschen, der sich freigemacht hat von den aus der Welt der Gemeinschaft, der Universalien, gebliebenen Bindungen, um den Empfindungen des Lebens ungehemmten Ausdruck zu verleihen. Diesem neuen Pathos, das bisweilen von Trauer umwebt, Erinnerung an eine vergangene Welt nachklingen läßt, konnte das All in Einem der Cantus firmus-Musik nicht mehr standhalten. Die allgemeine Entwicklung zur alleinherrschenden Melodie, der die anderen Stimmen in immer größer werdender Abhängigkeit untergeordnet werden, war damit angebahnt, wenn auch geraume Zeit noch vergehen mußte, bis sie sich in der Kunstmusik, in den Florentiner Monodien, ganz durchsetzte. Josquin war es, der mit den morsch gewordenen Kunstüberlieferungen brach, der im Italien des Quattrocento das Wesen seiner Renaissance erfühlte und daraus Kräfte zu neuen Gestaltungen gewann. Es war die Seele des Volkes, die in seinem Liede dort alle Schichten des Lebens durchzog und bald auch im Norden der Kunst neue Werte zuführte [17]).

Wie anders stellt sich das Wesen des Meisters der Messe 'O gloriosa Domina' dar. Sie ist von weltumspannender, ausgeglichener Haltung, ein spätes Werk der Reife. Ihre ausladenden Melodien verschlingen sich zu einem Ineinander, in dem alle Schwere aufgehoben wird. In ihren von Hingabe durchfluteten Klängen weht der ewig ungelöste Zwiespalt von Leib und Seele, der Drang zum dunkel verborgenen göttlichen Geheimnis. Eine untergehende Welt gewinnt hier noch einmal Gestalt. Was sich in Rue's Werk an Aehnlichkeit mit Josquin's Wesen findet ist unter dem Einflusse des Zeitgenossen angenommen und geht keine innere Verbindung mit seinem Selbst ein.

So zeigt sich der Wandel der Wertschätzung einer Nachwelt im sechzehnten Jahrhundert für die beiden Meister in den allgemein veränderten Gesinnungen begründet. Die Musik des La Rue gerät mit dem Untergange des Alten, dem sie Ausdruck verliehen hatte, in Vergessenheit. Josquin's Kunst wird Gegenstand der Bewunderung einer neuen Zeit, besonders in dem Italien der Renaissance, wo man sie mit dem Werke des Michelangelo zusammen nennt, während Pierre de la Rue und die anderen gleichgesinnten Niederländer als 'gli antichi' beiseite geschoben werden [17]).

Sind in den am burgundischen Hofe geschriebenen Chorbüchern der Universitätsbibliothek Jena die Komponisten zu einem großen Teile genannt, so enthalten die zahlreichen Stücke der kursächsischen Musikhandschriften nur wenige solche Angaben.

Die Messen der Chorbücher 31 und 32 stammen aus der burgundisch-niederländischen Musik und wurden wegen ihrer allgemeinen Wertschätzung in die Wittenberger Sammlung aufgenommen.

Die übrigen Papierhandschriften weisen auf einen besonderen Zusammenhang der Komponisten Isaac und Rener mit Kursachsens Hofe. Beide Musiker, der Abstammung nach Niederländer, hängen wesensmäßig mit der deutschen Kunst zusammen, die in jener Zeit das äußere Bild der burgundisch-niederländischen Musik zeigt, innerlich sich aber von ihr durch Bindung an eigene Ueberlieferung scheidet. Sie ist der Welt der zweiten altniederländischen Schule, der Zeit des Meisters Ockeghem, im Wesen ähnlich, doch fehlen der deutsch gestalteten Musik besonders bei Isaac die heftigen Spannungen jener Kunst, während romantisches Wesen, Landschaft und Lied, das Bild beleben, das durch schwere Klänge den dunklen Goldgrund alter deutscher Malereien erhält. Unter den unmittelbaren Einflüssen des burgundischen Hofes wahrt auch der dort sein Leben verbringende Deutsche Alexander Agricola (Ackermann), wie seine Kompositionen in den Jenaer Chorbüchern zeigen, diese Eigenart.

Heinrich Isaac ist der Vertreter einer oberdeutschen, am habsburgischen Hofe wirkenden Schule, die durch Freundschaft der beiden Fürstenhäuser mit Sachsen-Thüringen verbunden und hier von Einfluß war. Den um 1450 Geborenen trieb ein wechselvolles Schicksal, das ihm durch die bewegten Verhältnisse unter seinem kaiserlichen Herrn Maximilian dem Ersten bereitet wurde und das in seiner Veränderlichkeit Uebereinstimmung mit dem des Zeitgenossen Josquin des Prez zeigt, weit umher. Auch bei Isaac macht sich bisweilen, wie bei Josquin, als Folge eines Wirkens bei den Medici der Einfluß des Quattrocento fühlbar. Doch konnte ihn die Florentiner Luft nicht entwurzeln. Gestorben ist er 1517 als Geschäftsträger des Kaisers in Florenz.

Seine Bedeutung für Wittenberg, wo er in der Zeit um 1500 weilte, offenbart sich in verschiedenen bezeichneten Messen des Jenaer Chorbuches 36 und in zahlreichen Kompositionen, die sich unter den unbezeichneten Stücken der Jenaer Papierhandschriften verbergen. Sie sind zu einem großen Teil aus seinem planmäßig für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes der Konstanzer Kirche aufgebauten Werke, dem Choralis Constantinus, entnommen und lassen die Frage entstehen, ob die persönlichen Beziehungen Isaac's in seinem teilweise noch unaufgehellten Leben zum Hofe Friedrichs des Weisen enger und langanhaltender waren, als bisher angenommen wurde. Ferner bleibt zu untersuchen, inwieweit andere der zahlreichen im Dunkel der Verfasserschaft gebliebenen Kompositionen der Jenaer Chorbücher etwa von Isaac in solcher Wittenberger Wirksamkeit geschrieben worden sind.

Oft findet sich bei ihm, besonders in den Mittelstimmen, eine krause, rhythmisch verwickelte Melismatik, die in beharrender Ueberlieferung von der deutschen Schule noch zu einer Zeit gepflegt wird, wo sie im Westen bereits lange aufgegeben ist. Sie hat bei Isaac gefühlsmäßigen Einschlag, die errechnende Ordnung des westlichen Romanen fehlt ihr. Auch ist ihm, wie allen germanischen Musikern jener Welt, die Neigung eigentümlich, die Klänge zu weiten und zu häufen. Deshalb werden bei ihnen die Außenstimmen gern zu Trägern

der gehaltenen Melodien des Cantus firmus, und sie geben so das Gerüst für den Aufbau der Komposition. Vielleicht erklärt sich daraus die andere Ordnung der Stimmen in den deutschen Chorbüchern. Hier stehen Diskant und Baß auf der linken und die melismenreichen Mittelstimmen, Alt und Tenor, auf der rechten Seite. In den burgundischen Chorbüchern hingegen sind die beiden tragenden Stimmen, Diskant und Tenor, links zusammengefaßt, während die solistisch behandelten, der Contra und der Baß, rechts gebracht werden. In der Neigung zum Klang stimmen germanisches und italienisches Empfinden überein. Aber diese innere Verwandtschaft ist nur in der Grundlage vorhanden. Im Norden ist der Klang das Ergebnis der zusammentreffenden Stimmen, die Klangfolge bleibt locker, ohne Zielstrebigkeit, die Harmonien sind mit Vorhalten und Durchgängen reich durchsetzt, und die Musik hat den Charakter des unablässig Weiterziehenden. In der italienischen Kunst hingegen sind Melodie und Klang eins, die Melodie umfaßt in ihrem Auf und Ab den Klang schon in sich, die Einzelstimmen des mehrstimmigen Satzes werden deshalb in einem einheitlichen Tonraum und auf die Kadenz gerichtet angelegt. Besonders kennzeichnend für Isaac ist aus der Mariensphäre seine Messe 'Salva nos'. Unter dem Einfluß der italienischen Umwelt verändert sich auch seine Haltung, die Melodien werden knapper und runder, die Bässe erhalten Fundamentcharakter, dennoch bleibt das ihm Eigentümliche bestehen. Bei einer Untersuchung über diese Andersheit zwischen Josquin und Isaac trotz gleicher Befruchtung werden die zahlreichen kleinen Stücke der Jenaer Handschriften eine wertvolle Unterlage bilden. Denn in den kleinen Kompositionen spiegeln sich die Kämpfe, die Veränderungen des Wesens in einem neuen Bilde deutlicher ab als in den großen Werken der Messen, die erst das Ergebnis dieser Auseinandersetzungen darstellen.

Adam Rener's Person und Wirken sind fast ganz vergessen. Neuere Untersuchungen haben seine Herkunft aus Lüttich, wo er um 1485 geboren wurde, sein Wirken in Burgund und am Hofe Maximilians, sowie seine Tätigkeit bei Friedrich dem Weisen von 1507 bis zum Jahre 1520 festgestellt.

Neben Isaac und Rener kämen als Komponisten hauptsächlich in betracht der Musiker Conrad Rupsch, der bis zum Jahre 1526 in kursächsischen Diensten war, und Paul Hofhaimer, der wie Isaac durch Kaiser Maximilian mit Friedrich dem Weisen in Verbindung kam, bis 1499 ständig in Wittenberg wirkte, danach als Hoforganist in der kaiserlichen Kapelle tätig war und sich dann auch wiederholt am kursächsischen Hofe aufhielt [18]).

Der Umfang und die Vielfalt des Inhalts der Jenaer Papierhandschriften erfordern eine allgemeine Uebersicht, die im folgenden gegeben werden soll.

Die Chorbücher 21, 31, 32 und 36 enthalten wie die Pergamentmanuskripte nur Kompositionen zum Ordinarium der Messe.

In den Chorbüchern 30, 33, 35 und Weimar A finden sich neben wenigen einfacher gehaltenen Ordinarium-Stücken viele kleinere Werke

für die nach dem Charakter des Festes wechselnden Teile der Messe: das Proprium de Tempore und das Proprium de Sanctis.

Das Chorbuch 30 bringt, mit dem ersten Heiligen des Kirchenjahres, dem heiligen Andreas, beginnend, in der liturgischen Aufeinanderfolge Kompositionen zu den veränderlichen Texten wichtiger Heiligenfeste und zwar zu jedem Fest den Introitus, das Alleluia, die Sequenz und die Communio; bei weniger bedeutenden Festen werden nur Teile davon, hauptsächlich die Sequenzen, gebracht. Besonders sind die Feste der Mutter Gottes bedacht, auch Sankt Anna tritt zweimal in Erscheinung, ebenso das Fest der Kirchweihe. Angehängt ist der Sammlung ein Martinslied mit deutschem und lateinischem Text.

Chorbuch 33 beginnt mit nachträglich vorgebundenem, doch um dieselbe Zeit entstandenem Introitus und Communio für den heiligen Rochus, der im späten Mittelalter als Schutzpatron gegen die Pest viel angerufen wurde. Darauf folgt als erster Hauptteil ein Commune beatae Mariae Virginis, in dem die Texte aller Marienfeste vereinigt sind. Hier werden am Anfang zwischen die Teile des Proprium Ordinariumstücke so eingefügt, daß sich ein Bild von einem vollständigen Marien-Gottesdienst ergibt. Nach einer weiteren Reihe von Proprien und Ordinariumteilen (Credo) für die einzelnen Feste folgt als Schluß des ersten Hauptteils in dem Chorbuche eine Missa de beata Virgine von Adam Rener. Den zweiten Hauptteil bildet ein Commune Sanctorum, in dem die Gesänge meist nach den liturgischen Gattungen getrennt dargeboten werden: Introitus für die Feste der Apostel, der Märtyrer, der Bekenner, der Jungfrauen, danach ebenso geordnete Alleluia, Sequenzen und Communionstücke; auch hierin wird dem heiligen Rochus und der Jungfrau Maria eine Sonderstellung zuteil.

Chorbuch 35 enthält mit Ordinariumkompositionen durchsetzte Meßpropria für die Feste der Wittenberger Kirche: das Osterfest und das Pfingstfest, jedes mit den folgenden vier Tagen; danach ist ein Officium de beata Maria eingefügt; es folgen die Feste des heiligen Kreuzes, der Verkündigung Mariä, der heiligen Dreieinigkeit, das Fronleichnamsfest, die Feste der Heimsuchung der Mutter Gottes, ihrer Himmelfahrt und Geburt, das Fest Allerheiligen, das Weihnachtsfest, die Feste der Heiligen Stephan und Johannes des Täufers sowie Mariä Lichtmeß. Als Anhang findet sich eine Sammlung von Ordinariumteilen: Kyrie und Gloria, Credo, Sanctus und Agnus.

Im Chorbuch Weimar A wird das Proprium de Tempore des Meßgottesdienstes vom Beginn des Kirchenjahres, dem ersten Advent, bis zum Mittwoch der Karwoche gebracht; beigefügt ist wie im Chorbuche 35 eine Sammlung von Ordinariumsätzen.

Das Chorbuch 34 enthält, abgesehen vom Anhang, Stücke zum Vespergottesdienst: Psalmen, Antiphonen, Hymnen und Responsorien für die genannten Wittenberger Hauptfeste, zu denen hier noch weitere treten: 'In ostensione Reliquiarum' und das Fest der Dornenkrone; angehängt sind Hymnus und Responsorium für die heilige Anna, Magnifikat-Kompositionen in allen Kirchentönen und ein Meßproprium von der Mutter Mariens.

Bei diesen die kleineren Stücke für den Gottesdienst enthaltenden fünf Papierhandschriften tritt eine ältere Musik der Chorbücher 34 und 35 mit ihren in gregorianischer spätgotischer Notenschrift aufgezeichneten Tenören, die das Stück einleiten und in freiem Vortrag den anderen mensurierten Stimmen sich hinzugesellen, schon äußerlich hervor. Die Gesänge der beiden Handschriften sind besonders in den Alleluia reich in blühenden Melismen gestaltet und heben sich in dieser älteren Haltung von einem anderen Stil der Chorbücher 30, 33 und Weimar A ab, bei denen Intonationen und Cantus firmi in der Diskantstimme liegen, deren Melismen knapp zusammengedrängt sind, und deren Baßführung weitgehend beziehungsvolle Klangvorstellungen erkennen läßt. Die Alleluia-Kompositionen dürfen als Auseinandersetzungen zwischen den vorgegebenen gregorianischen Melismen und der im Stil der mehrstimmigen Kunstmusik hinzutretenden Melismatik besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Wertvoll sind auch die in diesen Bänden zahlreich vorkommenden Sequenzen mit ihren Volksgut bewahrenden Melodien. Wie bei den Magnifikatkompositionen, den Psalmen, Hymnen und einem Teil der Ordinariumgesänge der Papierhandschriften sind ihre Texte nicht vollständig, sondern durchbrochen in mehrstimmige Musik gesetzt. Diese bringt meist die geraden Verse — nur bei den Psalmen finden sich häufiger auch die ungeraden —, während die hier fehlenden dazwischen liegenden Verse nach altem Brauch entweder einstimmig gregorianisch gesungen oder auf der Orgel gespielt wurden, sodaß der Vortrag sich in stetem Wechsel zwischen mehrstimmigem und einstimmigem Chor oder zwischen dem Chor und der Orgel bewegte[19]).

Das Chorbuch 34 enthält zum größten Teil Psalmen, die mit ihren einfachen ungeschmückten, Note gegen Note gesetzten, nur im Anfange sowie am Ende jedes Verses einige Abwechslung zeigenden Klängen das Wesen der gregorianischen Psalmodie mehrstimmig noch stärker zum Ausdruck bringen. Diese einfachste Art der Mehrstimmigkeit, wegen der ursprünglich erst durch Umdeutung der Unterstimme zu gewinnenden Ausführung Fauxbourdon genannt, beruht auf einer weit in das Mittelalter zurückreichenden Uebung. Wie der am Anfange der Mehrstimmigkeit im Abendlande stehende, im zehnten Jahrhundert in der Kunstmusik aufgekommene Brauch der Melodiebegleitung in Quarten- und Quintenparallelen, Organum genannt, der sich bald durch Einführung entgegengerichteter Stimmführung am Anfang und am Ende eines Melodieabschnittes zum Discantus erweiterte, ist der im dreizehnten Jahrhundert auftretende Fauxbourdon eine Kunst des improvisierten mehrstimmigen Gesanges, bezeichnend für die Jugend einer allgemeinen Entwicklung. Die Heimat der ursprünglich zweistimmig in Terzenparallelen und dreistimmig in Terz-Sextakkorden gestalteten Singweise scheint England, seine Volksmusik, zu sein.

Der Fauxbourdon breitete sich aus und erhielt sich wie teilweise daneben auch die beiden anderen Stegreifsingweisen bis in das späte Mittelalter in lebendigem Gebrauche. Er zeigt in der Jenaer Handschrift die durch Hinzufügung einer unteren Grundstimme zum vierstimmigen Klange gedehnte Form, wie sie seit dem Beginne

des fünfzehnten Jahrhunderts üblich geworden war. Auf der Grundlage dieses Singens ruht die Kunstmusik des Mittelalters, aus Organum und Discantus wuchs die Motettenkunst der französischen Hochgotik, deutlich tritt die Einwirkung des Fauxbourdon in der Uebergangszeit seit dem vierzehnten Jahrhundert hervor. Er wird dem versiegenden gotischen Melos zur Stütze und zeigt sich gleichzeitig dem neuen Weltgefühl der Renaissance in Gestaltung des Klangraums dienstbar.

Wurden im hohen Mittelalter bezeichnenderweise die melismatischen Gesänge der Liturgie wie Alleluia, Graduale, Responsorium und die den liturgischen Texten zur tieferen symbolischen Deutung hinzugefügten Tropen in besonderem Maße von der aufgezeichneten Kunstmusik erfaßt, so erweitert sich am Ende dieser Zeit das Bild: Nun nimmt die Kunstmusik mehr und mehr auch Besitz von den bisher meist als Cantus supra librum, d. h. im Fauxbourdon gesungenen einfacheren Weisen der Messe und des Offiziums.

Das Jenaer Chorbuch 34 zeigt dieses Endstadium. Aus seinen Aufzeichnungen erhellt, wie weit die Uebung der Improvisation des Fauxbourdon schon aus Fleisch und Blut gewichen sein muß, da jetzt schriftliches Festhalten in so großem Umfange notwendig wird. Der Wert der Handschrift liegt darin, daß sie die Vielgestalt der Singweise enthüllt. Daneben bringen ihre Tenöre die originale Psalmodie jener Zeit mit den je nach Bedeutung des Festes veränderten Anfängen und mit der Mannigfaltigkeit der Schlüsse, der Differentiae, die einen wichtigen Bestandteil der mittelalterlichen einstimmigen Melodien sowohl in der kirchlichen wie auch in der Weltmusik bilden, ein in seinem Wesen, in seinen vielen Veränderungen noch unergründetes Gebiet

Aufgezeichneten Fauxbourdon auf einer ersten Stufe künstlerischer Formung zeigen die Ordinarium-Anhänge der Papierhandschriften. Seine Bedeutung für die Kunstmusik jener Zeit tritt besonders in den textreichen Stücken: den Gloria und Credo der niederländisch-burgundischen Monumentalkompositionen hervor. Der Höhepunkt wird in der Messe 'Mater patris' von Josquin gewonnen, einem ausgeglichenen Werke späteren Lebens, wo der Meister mit bewußtem Können auf altertümliche Gestalt zurückgreift und in von Solochören durchbrochenen Fauxbourdonsätzen dieser Kunst Vollendung und Abschluß gibt.

Die Cantus firmi der Jenaer Chorbücher bestehen zum größten Teil aus gregorianischen Gesängen. Besonders vertreten sind Melodien zur Ehre der Mutter Gottes: Antiphonen wie 'Ave Maria gratia plena', 'Alma redemptoris mater', 'Assumpta est Maria in coelum', 'Ave maris stella', 'Ave sanctissima virgo Maria', 'Ista est speciosa', 'Mente tota tibi supplicamus'; ferner Hymnen, Tropen und Sequenzen, so 'Inviolata integra et casta es Maria', 'O gloriosa Domina', 'Dolores gloriose recolentis Virginis'. Weiterhin finden sich als Cantus firmi Introiten, Alleluia-Gesänge des Meßgottesdienstes sowie Responsorien und Antiphonen des Offiziums der kirchlichen Hauptfeste. An zweiter

Stelle stehen die aus der französischen Chanson entlehnten Weisen. Hier wäre zuerst 'L'homme armé' zu nennen, ein viel gesungenes Kriegs- und Soldatenlied, das für acht Messen der Jenaer Handschriften die Unterlage bildet; es ist wie die auch vorkommende Chanson 'Fors seulement latente que je meure' am meisten zum Aufbau mehrstimmiger Kompositionen im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert hergenommen worden. Häufig benutzte Weisen Frankreichs sind ferner 'Le serviteur' und 'Malheur me bat'. Aus flämischem Gut sind drei Cantus vorhanden: 'Myns liefkins bruyn ooghen', 'Myn hert heeft altyt verlanghen' und 'Tandernaken'. Die in Wittenberg-Torgau geschriebenen Jenaer Papierhandschriften bezeichnen deutsche Melodien urwüchsiger Scholarenpoesie: 'Nimmer Wurst nur Hering', 'In Feuers Hitz ich leiden muß', 'Unser Sau hat ficklen Ferklen viel' und Volkslieder wie 'Zu Würzburg unter der Linden'.

Weitgehende Durchsetzung der Kompositionen mit Cantus firmus-Texten gibt Aufschlüsse über die Art zu komponieren. Im allgemeinen wird ein in sich geschlossener Abschnitt des Cantus genommen und immer wiederkehrend in jedem Teil der Messe von neuem gebracht. Mitunter erstreckt sich die Melodie über mehrere Meßteile, so daß die Komposition danach in meist drei Gruppen: Kyrie-Gloria, Credo und Sanctus-Agnus zerfällt. Seltener finden sich durch das ganze Stück ohne Wiederholung ziehende Cantus. Bisweilen sind in einer Komposition mehrere Cantus firmi sowohl nebeneinander wie übereinander zum Aufbau verwendet worden. Im Uebergangsstil bei Josquin ist eine Veränderung gegenüber dem Bisherigen zu erkennen. Benutzt werden jetzt nur noch kleine, ebengegliederte runde Bruchstücke aus einer Melodie, die mit harmonischem Empfinden durchsetzt aneinandergereiht sind. Das Studium der Cantus firmi führt nicht nur zu Ergebnissen über die Art ihrer Verwendung im Aufbau der mehrstimmigen Musik, sondern sie bieten bei dem Mangel an Quellen einstimmiger Musik des späten Mittelalters auch Möglichkeiten für die Wiederherstellung der Urmelodien. Darin ist ein weiteres Problem: Erkenntnis von Gesetzen der Umgestaltung dieser Urmelodien durch die sie zum mehrstimmigen Aufbau verwendende Kunstmusik, damit die Aufhellung stilbildender Grundformen dieser Musik gegeben [20]).

Die Benutzung von Melodien der weltlichen Sphäre in der geistlichen Musik ist für das Mittelalter, in dem das Leben alle Schichten von unten her durchdringt und erhält, kennzeichnend. In der Kunst der Hochgotik, ihrer Motette, besteht der Anteil des Kirchlichen in der die Gestalt zusammenhaltenden liturgischen Unterstimme, über der die anderen Stimmen in buntem Wechsel weltliche Weisen ertönen lassen. Geboren aus der Haltung weltlicher Gemeinschaften vermochte die Motette in der Kirche Eingang zu finden, sich mit dem Sakralen zu einer Einheit zu verbinden. Erst als im vierzehnten Jahrhundert eine neue Zeit anbrach, wurde sie von dort vertrieben und damit ihr Schicksal besiegelt. Die Bulle des Papstes Johann des Zweiundzwanzigsten, die Ars nova des Philipp de Vitry sind Ausdruck dieses Wandels der Anschauungen. Doch blieb der Einfluß des Weltlichen

in der Kirchenmusik auch im vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert wach. Er zeigt sich in ihrer Durchsetzung mit Elementen der Weltmusik, deren Stimmen unbedenklich zum Aufbau liturgischer Kompositionen verwendet werden.

In der burgundisch-niederländischen Musik ist es die mehrstimmige, über eine vorgegebene einstimmige Weise komponierte Chanson, die hier von Bedeutung wird, so daß geistliche Stücke über den gleichen Cantus förmlich aus ihr herausentwickelt werden. Ganz entsprechend liegen den Messen über geistliche Cantus firmi oft bereits vorhandene, über demselben Cantus gesetzte mehrstimmige Motetten zugrunde. Aber diese Erscheinungen sind jetzt nicht mehr Zeichen eines inneren Zusammenhangs, sondern nur äußeres Nachwirken einer langen Ueberlieferung. Die das Abendland bindenden Mächte des Mittelalters sind im Verfall, ihre Gestalten haben sich von der gemeinsamen Grundlage gelöst und schweben für sich im Raume. In der Musik tritt die Zeit im Zwiespalt zwischen Geistlichem und Weltlichem zu Tage. Er wird in den Kompositionen der Jenaer Handschriften über weltliche Cantus firmi: in den Messen der burgundisch-niederländischen Komponisten, den Missae Carminum der Isaac und Rener und den aus deutschen Liedern aufgebauten kleinen liturgischen Stücken sichtbar. In diesen beiden letzten herrscht das Weltliche in verschiedensten Erscheinungen zwischen seinen Grenzen einer gemütstiefen Innerlichkeit und eines derben Wirklichkeitssinns. In den Werken der spätgotischen burgundischen Komponisten, vor allem bei Pierre de la Rue, sind die weltlichen Cantus firmi oft nur Beiwerk, eingesponnen in Weisen, die aus der kirchlichen Sphäre, aus dem gregorianischen Choral, genommen oder ihnen nachempfunden sind.

Die neue Zeit des sechzehnten Jahrhunderts führt schließlich zur völligen Trennung beider Sphären voneinander. Die Renaissance und die Reformation bringen eine gewaltige Entwicklung des weltlichen und des geistlichen Liedes. Die Kunstmusik wird nun von diesen beiden Welten befruchtet und neugestaltet.

Zum Schlusse der musikalischen Betrachtung fragen wir: In welchem allgemeinen Zusammenhange steht jene Musik des späten Mittelalters und der Uebergangszeit und welche Bedeutung haben die Chorbücher der Universitätsbibliothek Jena für die Forschung?

Die Musik des abendländischen Mittelalters erhebt sich aus einer jugendstarken Welt, aus den Gott, Erde und Blut atmenden Weisen des Volkes. Formen zu höheren Gestalten gibt das von der mittelalterlichen Kirche im gregorianischen Gesange zusammengehaltene Erbe der Antike, wobei aus Gegensatz beider Sphären fruchtbare Antriebe entspringen. Mit dieser Einstimmigkeit verbindet sich die aus dem Norden dringende Mehrstimmigkeit, Ausdruck der Spannungen zwischen Leib und Seele im Kampfe mit der Natur und ihren übersinnlichen Gewalten. Zum Mittelpunkt der Auseinandersetzungen wird Frankreich. Romanischer Formungswille schafft in der hohen Gotik als Gipfel ihrer Kunstmusik die Motette. Sie knüpft in ihrer Hauptgestalt verschiedene weltliche Melodien neben- und übereinander mit einem liturgischen Tenor zu einer Einheit zusammen, dem Sinnbild einer Kunst der weltlichen

Gemeinschaft und zugleich der Kirche. So wird diese Form mit ihrer melodisch und rhythmisch verwickelten Zusammenfügung von in Welt und Kirche vorhandenen Melodien zum Ausdruck eines höheren Seins, das Triebe und Empfindungen in geistiger Schau erfaßt und gestaltet, Ausdruck des im Kreise der erkannten Wahrheiten und Dinge sich bewegenden, sie immer von neuem umformenden gotischen Geistes. Die unter dieser Sphäre flutenden, ihr den Nährboden gebenden Kräfte formen sich in Gesängen mit einfachen, aus der improvisierten Mehrstimmigkeit hervorgehenden Stimmen zu dem Gefüge des Conductus, der in der Vielfalt seiner Erscheinung seine Gebundenheit an verschiedene Schichten der mittelalterlichen Gemeinschaft enthüllt. Im vierzehnten Jahrhundert bricht eine neue Zeit an, die Hochgotik verfällt, doch erhalten sich ihre Formen nach dem Gesetze des Beharrens zum Teil. Sie werden allmählich von neuen Gehalten erfüllt und in ihnen schließlich zu anderer Gestalt umgedeutet. In der Frührenaissance kehren die Götter nach tausendjährigem Schweigen sich wieder der Erde zu. Der Dichter wird Gefäß und Mittler ihres Wirkens auf der Erde, auf die sie Schönheit und Größe, das Ewige im Blut zurückrufen. Der Mensch zerbricht die Bande des Mittelalters, um eine neue Welt zu gestalten. In der Musik bildet sich dieses Werden in der Ars nova, der Person Philipp de Vitry's, Zeitgenossen des Petrarca, in der Auseinandersetzung zwischen den Schulen von Toscana-Avignon und Paris. Neues Empfinden, ein bisher unbekanntes Pathos strömt durch die Kompositionen der Zeit, die äußerlich noch das Gepräge hochfranzösischer Gotik tragen. Die Kunst der Motette versinkt allmählich, andere Formen steigen aus der Volksmusik empor, um zu neuen Sinnbildern des Lebens in der Kunstmusik zu werden. Das Rondeau und die Ballade erhalten jetzt Bedeutung.

Doch das Neue vermochte nicht auf ein Mal sich vollständig durchzusetzen. Zu fest war die Ueberlieferung des in Jahrhunderten gewordenen Alten noch gefügt. Der Uebergang mußte sich hierbei in Unterbrechung durch Stillstand, Verschmelzung des Vergangenen mit der Gegenwart und immer neuen Antrieben ausgedehnt und wechselvoll gestalten. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts zeigt die Musik des französischen Hofes, seines Dichtermusikers Guillaume de Machaut, die neue Welt eingefangen in die rhythmisch noch weiter gesponnenen Formen älteren Wesens, Kundgebungen des in romantischen Klängen von Schwermut und Leidenschaft umwitterten romanischen Geistes. Der Genius des fünfzehnten Jahrhunderts verleiht dem burgundischen Reiche eine das Abendland überragende Bedeutung, in der die Mächte des Südens von neuem, unmittelbarer hervorbrechen. Cambrai, Ueberlieferung kirchlicher Kunst, der Süden des Landes, Savoyen, als Mittler des Neuen: Dufay, der Komponist Philipps des Guten, seine Musik mit ihren süßen, weitgespannten Melodien im ebenmäßigen Gefüge der Komposition wird zum zaubervollen Ausdruck dieser Zeit. Dann verschiebt sich der Schwerpunkt Burgunds, das müde romanische Blut zieht, sich zu behaupten, die Kräfte Flanderns herbei. Die Kunst seiner Kathedralen, die mit England einen eigengeprägten Kulturkreis bilden, bestimmt jetzt die Erscheinung der Musik. Dunstable, der Zeitgenosse

Dufay's, und der jüngere Ockeghem sind hier Künder, ihre von später Gotik überschattete Kunst wird in ihrem Auf und Ab von gestalteter Hemmung und strömender Befreiung zum Symbol der in mystischer Verinnerung Gott suchenden Seele des Nordens. Nach ihnen bricht die letzte Zeit des Alten an, in der sich seine noch lebendigen Wirkungen zu später Formung vereinigen: Norden und Süden wirken mit- und gegeneinander in einer Vielfalt von nicht mehr durch einen glühenden Kern zusammengehaltenen Erscheinungen. Das Rondeau und die Ballade sind aufgegangen in der mehrstimmigen Chanson, deren Entsprechung in der kirchlichen Musik die Motette ist. Doch hat diese wenig mehr mit ihrer Vorgängerin in der Hochgotik gemein. Die überwiegende Verarbeitung einer Cantusmelodie zu einem mehrstimmigen Satze zeigt in der Musik seit der Ars nova Anschluß des Neuen an die beweglichen mittelalterlichen Formen des Conductus. Der Geist der Renaissance tritt sodann seit der Musik des Dufay in steigendem Maße in der Gestaltung der Klangwelt hervor. Die von der Kunstmusik bis dahin nur spärlich erfaßten aus dem Stegreif gesungenen Formen des Fauxbourdon werden in diese hineingezogen, werden Stütze für das versiegende gotische Melos, gleichzeitig Ausdruck eines neuen, nach Erweiterung des Lebens strebenden Weltgefühls im Abendlande. Daneben beharrt die sinkende Zeit der Gotik in manchen ihrer Gestalten, die nun, dem neuen Bilde einverleibt, die Rolle anhängender Aeußerlichkeiten spielen. So kommt das Gerüst der mittelalterlichen Motette im fünfzehnten Jahrhundert in den geistlichen Kompositionen, besonders den Missae Carminum, Stücken, die aus einer Reihe von neben- und übereinandergeknüpften Melodien aufgebaut werden, wieder zu Erscheinung. Das Wesen des späten Mittelalters zeigt sich in der Steigerung und Zuspitzung des Rhythmischen, ferner bei den Versuchen, in künstlicher Durchsetzung mit gleichen Motiven den Stücken Form zu geben, endlich in der Neigung zu Kanonbildungen.

Stärksten Ausdruck gibt der dritten und letzten Zeit die Musik des Hofkomponisten der Statthalterin Margarete von Oesterreich, Pierre de la Rue. Schwankend und in der Erscheinung ohne durchgehenden Zusammenhang, bestimmt durch die Vergangenheit, künden ihre mächtig entfesselten Melodien und Klänge dämonische Hingabe des Künstlers an die versinkende Gestalt einer Welt, die hiermit ihr Ende findet. Aus diesem Untergange geht das Neue, nun nicht mehr aufzuhalten, in seinem Zeitgenossen Josquin des Prez hervor. Der Genius der endgültigen Zeitenwende verleiht ihm Gestalt in neuen geschlossen, runden Gebilden, im lebendigen Zusammenhange von Sinn und Ausdruck des Lebens, von Empfindung, Sprache und Musik. Im Volksliede, in seiner Geschlossenheit und Wiederholung, liegen die gestaltenden Urkräfte der neuen Zeit. Hierin ist auch die Verbindung der neuen Kunst mit der Sprache eingeschlossen, die im Volksliede aufs stärkste angespannt wird, die Musik nachzuahmen: die Melodie gebiert das Wort aus sich. Was danach in der Sphäre der burgundischen Kunst noch geschaffen wird, ist schattenhaft und bedeutungsarm, beharrender Uebergang minderer Fähigkeiten. Die das Abendland umspannenden Bande sind zerrissen, die Mächte des Ein-

zelnen, der verschiedenen Völker erlangen jetzt in nacheinander auftretenden Gestalten Ausdruck und Bedeutung in der Kunst.

Die Frage nach dem Werte der Jenaer Chorbücher für die Erforschung der Musik um 1500 läßt sich dahin beantworten, daß neben einer Reihe oben angedeuteter Einzelheiten zwei Hauptaufgaben vorliegen: die Erkenntnis der Schule des Musikers Pierre de la Rue und seiner Persönlichkeit in seinem die Ueberlieferung des letzten Mittelalters mächtig zusammengefaßt darbietenden Werk. Eine ihn und seine Zeit kennzeichnende Auswahl seines Schaffens zugänglich zu machen, ihn ebenbürtig neben Josquin des Prez zu stellen, ist Gebot der Stunde. Für Neuausgaben aus seinem Werke geben die Jenaer Pergamenthandschriften eine hervorragende Grundlage. Daneben gewährt die Musik dieser Chorbücher einen guten Ueberblick über die Gesamtkunst am spätburgundisch-habsburgischen Hofe, das Wirken der verschiedenen dort tätigen Meister, und die Möglichkeit einer Beurteilung ihrer Eigengestalt oder ihrer Abhängigkeit von den beiden großen Musikern jener Sphäre.

Zweitens entsteht bei Durchsicht der in Kursachsen geschriebenen Jenaer Musikhandschriften die Frage nach Bedeutung der mitteldeutschen sächsisch-thüringischen Schule, nach ihren Beziehungen zur oberdeutschen Kunst am Hofe des Kaisers und nach dem Zusammenhang dieser deutsches Wesen prägenden Musik mit dem burgundisch-niederländischen Kreise. Die Feststellung des Wirkens und Umfanges einer mitteldeutschen Schule als Pflanzstätte musikalischer Ueberlieferung am kursächsischen Hofe dürfte Licht verbreiten über die weitere Entwicklung, über die Entstehung der frühprotestantischen mehrstimmigen Musik in sächsisch-thüringischen Landen.

III. Verwendung im Gottesdienst, Reformation, Bibliotheksgeschichte

Mit der musikalischen Bedeutung der Chorbücher der Universitätsbibliothek Jena ist ihr Wert keineswegs vollständig erkannt. Die Kompositionen in ihnen, musica sacra, wurden in den Gottesdiensten gesungen, waren wesentlicher Ausdruck der religiösen Gemeinschaft im späten Mittelalter. Die burgundisch-niederländische Musik erklang, so wie sie in diesen Chorbüchern vorliegt, um die Jahrhundertwende in den Kirchen des Abendlandes: in Flandern zu Gent, Brügge, Antwerpen; in Deutschlands Münstern, in der Sixtinischen Kapelle, im Dom von Toledo, in den Hofkapellen der Fürsten zu Wien-Innsbruck, Wittenberg-Torgau, München, Mecheln-Brüssel, Paris, Mailand, Ferrara, überall Sinnbild gleicher Gott zugewandter Grundstimmung.

Am burgundischen Hofe, an dem in einer großen Ueberlieferung das Leben bis ins Kleinste geordnet war, niedergelegt in den Ordonnanzen, die sich im Laufe zweier Jahrhunderte von den burgundischen Fürsten bis auf Kaiser Karl den Fünften wenig änderten, bildete die Hofkapelle einen Staat im Kleinen. Sie zerfiel in eine 'grande chapelle' und eine 'petite chapelle', die große bestimmt für den

öffentlichen Gottesdienst, für die 'messes chantées', die kleine für die Privatliturgie der Fürsten, die 'messes basses'. Festgelegt war der Personenkreis beider Kapellen, Rechte und Pflichten, Besoldung und Unterhalt. Die Ordonnanzen regelten ferner die Gottesdienste und ihre musikalische Gestaltung [21]).

Bei weitem nicht so verwickelt waren die kirchlichen Musikverhältnisse am Hofe Friedrichs des Weisen geordnet. Der allgemeinen religiösen Gesinnung folgend, hatte der Kurfürst die Allerheiligen-Stiftskirche in Wittenberg neu erbauen lassen. Sie war im vierzehnten Jahrhundert gegründet worden 'zu Preis und Ehr unseres Herrn Jesu Christ' und zur Aufbewahrung eines Dornes aus Christi Krone, den Kaiser Rudolf der Erste im Jahre 1353 aus französischen Geschenken für das Wittenberger Gotteshaus gestiftet hatte. Diese Reliquie, gefaßt in einer Monstranz, von der übergoldeten Figur eines Königs mit Krone und Lilienstab gehalten, bildete den Mittelpunkt des Heiltumschatzes der im Jahre 1494 neugeweihten Kirche. Er wurde im Laufe von Friedrichs Regierung durch Ankäufe und Schenkungen außerordentlich vermehrt.

Aus den kurfürstlichen Ordnungen für die Stiftskirche vom Jahre 1509 und 1512 tritt uns ein reiches Bild des gottesdienstlichen Lebens am Hofe entgegen, das sich durch frühere Stiftungen für die Schloßkirche in Torgau, besonders die vor Friedrichs Abreise in das Heilige Land vom Jahre 1493, ergänzen läßt.

Im Vordergrunde der Gottesdienste steht — und damit folgte Kursachsen dem das Abendland beherrschenden Zuge — die Verehrung der Mutter des Erlösers, der Jungfrau Maria. An jedem Tage der Woche wurde eine Messe für die Mutter Gottes neben der Tagesmesse gehalten: am Sonntag von der reinen unbefleckten Empfängnis, am Montag von ihrer Geburt, Dienstag von ihrer Darbietung im Tempel, Mittwoch von der Verkündigung, Donnerstag von der Heimsuchung, Freitag von den sieben Schmerzen Mariä oder von ihrer Reinigung und Sonnabend von ihrem Gedächtnis oder von ihrem Tode. Eingehende Vorschriften regelten die Marienverehrung im Stundengottesdienst und in der Fastenzeit. Neben dem Mariendienst spielte die Verehrung der heiligen Anna im ausgehenden Mittelalter eine große Rolle. Von ihr hatte Friedrich der Weise aus dem Heiligen Lande eine Reliquie mitgebracht und ihren Kultus seinen Gläubigen anempfohlen.

Besondere Bedeutung hatte der Reliquienkult, der, mit einer Reihe von päpstlichen Ablässen verbunden, mehrmals im Jahre viele Wallfahrer zum Besuch der Allerheiligen-Stiftskirche nach Wittenberg zog. Den Grundstock des Wittenberger Gnadenschatzes bildete der Portiuncula-Ablaß des Papstes Bonifaz des Neunten von 1400, der nur wenigen Kirchen im Abendlande, der Kirche Sancta Maria de Angelis bei Assisi, dem Vadstena-Kloster in Schweden und der Allerheiligen-Stiftskirche in Wittenberg, verliehen worden war und den man sich dort am Allerheiligenfeste durch Gebet und Almosen verdienen konnte. Dazu kamen weitere Ablässe unter Friedrichs Regierung für Besuch der Kirche an gewissen Heiligenfesten, bei der Ausstellung der Reli-

quien am Montage nach Misericordias Domini, ferner für den Kultus der Eucharistie, von Maria und ihrer Mutter.

Die Ausdehnung des gottesdienstlichen Lebens brachte eine Erweiterung der Musikverhältnisse mit sich. Neben dem großen Chor wurde im Jahre 1506 von Friedrich in Wittenberg zur besonderen Verehrung der Mutter Gottes ein kleiner Chor gestiftet. Als Ausführende traten zu diesen Einrichtungen die Hofkapelle des Kurfürsten bei Anwesenheit des Hofes und die zahlreichen Bruderschaften, das Vorbild der späteren Kantoreien.

Die Jenaer Chorbücher, die ihr Dasein jener Ausweitung des religiösen Lebens am kursächsischen Hofe verdanken, geben, obwohl sie nur einen Teil der in der Kirche verwendeten liturgischen Bücher bilden, eine deutliche Vorstellung von dem Umfang des Kultus: von der Feier der hohen kirchlichen Feste, von der Bedeutung der Marienverehrung in den zahlreich für die Mutter Gottes vorhandenen Kompositionen: Ordinarium-Messen, zu vollständigen Gottesdiensten geordneten Stücken und Meßteilen, die nach dem Charakter des Festes dem Ordinarium eingefügt wurden, ferner für das Offizium der Vesper in Antiphonen, Hymnen, Responsorien und Magnifikatstücken. Weiterhin erhellt aus den Musikhandschriften die Vorrangstellung des Kultus der heiligen Anna, der Heiligen- und der Reliquiengottesdienste.

Dies steigerte sich im Laufe des zweiten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts immer mehr, die Anschaffungen besonders von Reliquien nahmen überhand. Während das 1509 herausgegebene, mit Zeichnungen von Lucas Cranach dem Aelteren geschmückte Heiligtumsbuch der Wittenberger Stiftskirche fünftausend Reliquien aufzählte, waren es um 1520 nahezu zwanzigtausend geworden. Plötzlich brach in diese untergangsreife Welt der Sturm, der sie vernichten sollte. Seine Vorboten waren Martin Luther's Predigten am Vorabend von Allerheiligen 1516 und 1517 und sein Thesenanschlag am letzteren Tage. Das Ende brachte die Ausbreitung der neuen Lehre in den folgenden Jahren.

Seit 1521 wurde das Heiligtum zwar gezeigt, doch Ablässe wurden nicht mehr gewährt. In diesem Jahre war das Volk gegen die Zeigung aufsässig, so daß Bewaffnete zum Schutz der Kirche herangezogen werden mußten. Im Jahre 1523 wurde keine Ausstellung mehr veranstaltet, nur wenige Stücke setzte man auf den hohen Altar, das andere blieb im Gewölbe. Den spätmittelalterlichen Gottesdienst hielten in beschränktem Umfange noch einige der Ueberlieferung anhangende Priester aufrecht, dagegen war in der Wittenberger Stadtkirche und bei den Augustinern die Liturgie schon 1522 im Sinne des Reformators geändert worden. Luther kämpfte fortgesetzt in Gesuchen an seinen fürstlichen Herrn und in Predigten gegen die Verhältnisse an der Stiftskirche, bis endlich Ende 1524 die alten Gottesdienste eingestellt wurden [22]).

Der Geleitsmann des Kurfürsten, Gregor Burger, berichtet ihm 'am Montag nach Erhardi (8. Januar) anno 1525', daß am Neujahrstage die Mette nach der neuen Ordnung gehalten worden sei und daß die Hohe Messe in deutscher Sprache und mit deutschen Liedern ge-

sungen wurde. Im 'kleinen Chor' wäre seit dem Tage der Unschuldigen Kinder (28. Dezember) nichts mehr gesungen worden und im großen Chor werde an allen heiligen Tagen (Fest- und Sonntagen) ganze Mette und an Werktagen Mette mit drei Lektionen gehalten. Ferner sänge man Vesper und Komplet täglich im großen Chor und hätte den Heiligen-Gottesdienst abgeschafft. Auch die Muttergottesverehrung unterbliebe, weil Vorschläge zu den dafür geforderten Veränderungen nicht gemacht würden [23]).

Mit diesem Bericht verbindet sich das Schicksal der Jenaer Chorbücher aufs engste. Das Jahr 1527 brachte auch der kurfürstlichen Hofkapelle das Ende. Johann der Beständige, der nach dem Tode seines Bruders Friedrich des Weisen die Regierung der sächsisch-thüringischen Lande übernommen hatte und der neuen Lehre zugetan war, schaffte die Kapelle aus Sparsamkeitsgründen ab. Damit hatten die Chorbücher, wenn man so sagen darf, ihr Leben beendet, es beginnt die Geschichte ihrer Aufbewahrung in den Bibliotheken. Sie blieben zunächst weiter im Allerheiligenstift bei den dem Kurfürsten gehörenden Büchern. Im Jahre 1534 schlug Spalatinus dem Nachfolger Johanns, dem Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen, vor, die Bücherei aus dem Stift in die Pfarrkirche zu schaffen. Der Kurfürst war nicht einverstanden, er ordnete an, daß die Bücher da bleiben sollten, wo sie wären. In diesem Briefwechsel ist auch von einer Neuordnung der kurfürstlichen Bibliothek die Rede; es dürften damit die ältesten in der Universitätsbibliothek erhaltenen handschriftlichen Kataloge aus den Jahren 1535 und 1536 in Zusammenhang stehen. In einem dieser Verzeichnisse, dem systematisch aufgestellten, finden sich verschiedene Eintragungen über 'im Kämerlin' untergebrachte Musikalien, unter denen die Jenaer Musikhandschriften und Musikdrucke zwar nicht vollständig im einzelnen unterscheidbar, doch deutlich in ihrem Dasein zu erkennen sind.

Hier rundet sich das Bild der Welt, in der die Jenaer Chorbücher an der Wende zweier Zeiten stehen. Am Anfange, wo in der Kunst eines Jan van Eyck und seines Zeitgenossen Guillaume Dufay das Leben sich in neuer Gestaltung des Natur-Sinnhaften und seiner Bindung mit einem übernatürlichen Sein offenbart, wo eine Grundlage noch alle Erscheinung zusammenhält, in deren religiösem Ausdruck die Gestalt der Gottesmutter emporragt, die, Christi mater et sponsa Dei zugleich, als Ecclesia Natur und Uebernatur in sich zusammenschließt — so findet das Bild des Chorbuches 4 von der Conceptio immaculata und das Ueberwiegen des Mariendienstes in den Musikhandschriften eine tiefere, doch hier schon schattenhaft gewordene Bedeutung [24]). Und jetzt gewinnt an der Jahrhundertwende ein Neues Wert, das eine altgewordene, dem Aeußeren verhaftete müde Welt zu überwinden sich anschickt. Die längst aufgelockerte Einheit hat ihren letzten Zusammenhalt verloren. Der Weg ist freigeworden zu einer neuen Kunst, die vom Blute und von der Erde, vom Volke und von der Natur bewegt und gestaltet wird. In der Lösung von Nur-noch-Aeußerlichem findet die Religion nun einen neuen reinen Ausdruck in einer Erkenntnis, der das Höchste unfaßbar

im Verborgenen wirkt, während im Diesseits Hoffnung auf Gnade und der Weg des Glaubens bleibt[25]).

In diesem neuen Sein gab es keinen Raum mehr für die mittelalterliche liturgische Gemeinschaft, Luther's

jam Missa quanto vicinior et similior primae omnium Missae, quam Christus in coena fecit, tanto Christianior

entwarf die entscheidende Haltung des neuen Gottesdienstes. Aber die Welt forderte in ihrer Zwiespältigkeit Zugeständnis, Nachsicht gegen die Schwachen, Rücksicht auf den Bildungswert der Ueberlieferung, und so drang unter dem von Luther aus tiefer religiöser Erkenntnis gebotenen Prinzip der christlichen Freiheit in solchen Dingen das Alte allmählich wieder ein.

Neben den neuen Glauben zum Ausdruck bringenden Liedern der frühprotestantischen Kirche, in ihrer Wucht und dem Drange nach Bekenntnis den größten religiös-musikalischen Kundgebungen des neuen Jahrhunderts, wurden in den Gottesdiensten mehrstimmige Gesänge, die über die Cantus firmi der neuen Weisen in Anlehnung an das blühende mehrstimmige weltliche Lied gesetzt waren, gesungen. Zu dieser Musik traten lateinische Kompositionen in allmählich steigendem Umfange hinzu: Motetten, wie sie schon das späte Mittelalter hatte, über gregorianische Melodien oder mit freigefundenem Cantus gestaltete Stücke, doch war die Textauswahl für die Gesänge der neuen Kirche zunächst auf Worte der Heiligen Schrift beschränkt. Im Laufe der Zeit fanden immer mehr Kompositionen zu liturgischen Texten aus dem mittelalterlichen Gottesdienst Eingang.

In diesem Zusammenhange kam auch die Musik der Jenaer Chorbücher wieder zu beschränkter Geltung. Liturgische Handschriften der frühprotestantischen Kirche, das in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte Chorbuch mus. mscr. 40013, das Chorbuch der Weimarer Stadtkirche B (jetzt in der Universitätsbibliothek Jena), beide im vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts im Torgau-Wittenberger Kreise entstanden, enthalten unter ihren Meß- und Magnifikat-Kompositionen Stücke, bei denen die alten Jenaer Chorbücher, wie Berichtigungen in ihnen von den Schreibern der frühprotestantischen Codices erkennen lassen, mit als Unterlage gedient haben. Ferner wurde ein vollständiges Chorbuch, die Meßstücke zum Proprium de Tempore enthaltende Handschrift Weimar A, als Ergänzung zu dem Chorbuche Weimar B im neuen Gottesdienst herangezogen. Doch waren die Rückgriffe in die alte Welt im Verhältnis zu dem vorhandenen Gut geringfügig, der überwiegende Teil der Chorbücher blieb unberührt von dem die Gotteshäuser erfüllenden neuen religiösen Leben in der kurfürstlichen Bibliothek[26]).

Mit der Schlacht bei Mühlberg im Jahre 1547, dem Siege Karls des Fünften über den Schmalkaldischen Bund, über den Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen, in dem das mittelalterliche Kursachsen auseinanderbrach, entschied sich auch das weitere Schicksal der Bibliothek. In der Kapitulation von Wittenberg wurde diese Stadt samt dem Lande östlich der Elbe an Moritz von Sachsen ausgeliefert, nur das persönliche Eigentum durfte der Kurfürst aus Wittenberg in

die ihm verbliebenen thüringischen Besitztümer fortführen lassen. Darunter befand sich seine Bibliothek, sie wurde im gleichen Jahre nach Weimar, der neuen Residenz, geschafft und zunächst im Kloster aufgehoben. Als im Jahre 1548 in Jena die Hochschule als Ersatz für die verloren gegangene Wittenberger Universität gegründet wurde, kam die kurfürstliche Bibliothek aus Weimar dorthin, um Grundstock für die neue Jenaer Universitätsbibliothek zu werden.

Die ersten zwei Jahrhunderte der Jenaer Bibliotheksgeschichte melden nichts von den Musikhandschriften. Erst im Jahre 1746 berichtet der Universitätsbibliothekar Mylius in seinen Memorabilia Bibliothecae academicae Jenensis über die Chorbücher; aus seinen Beschreibungen geht hervor, daß alles erhalten geblieben ist. Danach vergeht wieder geraume Zeit, bis Nachrichten über die Handschriften gegeben werden. Goethe, der zu der Jenaer Universitätsbibliothek enge Beziehungen unterhielt, hatte im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts die Aufgabe ihrer Vereinigung mit der im alten Jenaer Schlosse aufgestellten großherzoglichen Bibliothek und einer Neugestaltung übernommen. In diesen von den Bestrebungen der deutschen Romantik um Erforschung und Wiederbelebung des Mittelalters erfüllten Jahren wurde das Interesse für alte Handschriften angefacht. Der Freiherr Friedrich vom Stein gründete im Jahre 1819 in der Kaiserstadt Frankfurt am Main eine Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde zur Förderung einer Gesamtausgabe der Quellenschriften deutscher Geschichte des Mittelalters. Stein trat deswegen mit Goethe in Verbindung. Dieser, angeregt und wegen der Neuordnung über die vorhandenen Jenaer Bestände unterrichtet, griff die Sache auf, entwarf ein Schema zur Beschreibung der Handschriften und ließ auch einige Darstellungen danach ausführen. Auf sein Betreiben erkundigte sich der Universitätsbibliothekar Professor Güldenapfel bei seinem früheren Lehrer Boettiger, der in Dresden Vorsteher der Antikensammlung war, nach der Herkunft der Jenaer Chorbücher, von denen er kurze Nachricht gab. Boettiger antwortete, wies auf den Maler Memling hin und setzte sich mit dem Bibliothekar der Dresdener Hofbibliothek, Ebert, in Verbindung, der ein allgemeines Gutachten sandte. Die Chorbücher wurden in Jena ausgebessert und in der neu eingerichteten dauernden Handschriftenausstellung im Buder'schen Saal (der heutigen Anatomie) ausgelegt. Seit dem Jahre 1858 besitzt die Universitätsbibliothek am Fürstengraben ein neues Gebäude, in dem sie sich noch heute befindet. Dort werden die Manuskripte seit jener Zeit in eigenem Raume wohlverwahrt aufgehoben[27]).

Bei der Rückschau auf die einen Zeitraum von über vierhundert Jahren umspannende Geschichte der Chorbücher ist das Geschick zu preisen, das sie vor zerstörenden Gewalten bewahrte und der Gegenwart einen in seinem Werte, seiner Geschlossenheit einzigartigen Schatz überlieferte. Bei seiner Bedeutung für die Musikgeschichte um 1500 und für die Geschichte des spätmittelalterlichen, des Wittenberger Gottesdienstes kann die Jenaer Universitätsbibliothek damit der Erforschung des Vergangenen reiche neue Anregungen bieten.

B. Einzelbeschreibung

I. Grundsätzliches

Πάντα δοκυμάζετε, τὸ καλὸν κατέχετε.

Die bei den zahlreichen Kompositionen der Jenaer Chorbücher wichtige Frage, wie der Stoff der Forschung am besten zugänglich gemacht werden kann, ergab die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den bisher erschienenen Verzeichnissen.

Kataloge ohne Notenangabe sind bei musikwissenschaftlicher Quellenforschung nur in beschränktem Umfange brauchbar, weil bei der Herstellung persongeschichtlicher Zusammenhänge Notenübersichten schon am Anfange unentbehrlich werden. Da in den mittelalterlichen Quellen die Anonyma überwiegen, versagen diese Kataloge hierfür ganz, der Forscher ist schon im ersten Stadium der Arbeit gezwungen, die Quellen selbst heranzuziehen, was sich meist kostspielig und schwierig gestaltet. Für sachgeschichtliche Arbeit sind solche Kataloge vollständig unbrauchbar.

Kataloge mit kurzen Notenanfängen gewähren leichteren Zugang, doch sind die darin mitgeteilten Kopfthemen der Kompositionen, die in der spätmittelalterlichen Musik meist den Cantus firmus bringen, nur zur Herstellung von Uebereinstimmungen zu gebrauchen, sie gewähren darüber hinaus keine Möglichkeiten zu Erkenntnis und Sichtung *).

Es ergibt sich daraus die Notwendigkeit, einen anderen Weg bei der Gestaltung des Katalogs zu wählen, wo es der Forschung schon bei Beginn der Arbeit möglich ist, an Hand dieser Verzeichnisse eine engere Auswahl nach der vorliegenden Aufgabe zu treffen. Dazu ist

---

*) Kataloge ohne Notenangaben sind z. B. die der Münchener Staatsbibliothek und der Nationalbibliothek in Wien:

A. Mayer, Verzeichnis der Musikhandschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, München 1879.

(J. Mantuani) Tabulae codicum manu scriptorum ... in Bibliotheca Palatina Vindoboniensi asservatorum: Bd. 9 u. 10; Codicum musicorum pars I—II, Wien 1897 u. 99.

Kataloge mit kurzen Notenangaben sind u. a.:

Fr. X. Haberl, Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom, Leipzig 1888.

W. Barclay Squire, Notes on an undescribed collection of English 15th Century Music. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. 2 (Leipzig 1901) S. 342.

Der Katalog der Trienter Codices, veröffentlicht in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich, Bd. 7 Tl. 1. Wien 1900.

erforderlich, die Notenanfänge der einzelnen Stücke so mitzuteilen, daß eine in sich abgeschlossene, für eine erste Beurteilung nach Person und Sache ausreichende musikalische Phrase in allen Stimmen der Komposition vorliegt.

Zu diesen Erwägungen kommen andere in der Natur des dargestellten Gegenstandes und in der Gegenwart gegebene. Zunächst war zu fragen: Was ist von Kompositionen jener Zeit bisher zugänglich gemacht worden? Genügt das bisher Veröffentlichte, um ein klares Bild zu erhalten von der Musik der Welt um 1500?

Zweifellos liegt von der Musik des späten Mittelalters und der Uebergangszeit das umfangreichste Material in Veröffentlichungen vor. Aber diese Feststellung ist nur verhältnismäßig richtig, im Vergleich zu der Geringfügigkeit des aus anderen Zeiten der gotischen Musik zugänglich Gewordenen zu verstehen. Absolut genommen ist der Kreis der Neuausgaben spätmittelalterlicher Musik klein, das Gebiet nicht zusammenhängend aufgehellt.

Dann lastet Schicksal der Zeit über noch nicht abgeschlossenen und vorbereiteten Publikationen, die nicht mehr vorwärtskommen, und es ist nicht abzusehen, wann sich das ändern soll.

Aus alledem geht hervor, daß ein Verzeichnis heute die Aufgabe hat, die Welt seiner Quellen in umfassenden und lebendigen Zusammenhang gewährendem Bilde darzustellen, so daß schon damit vorhandene Erkenntnis ergänzt, die Möglichkeit neuer sichtbar und angeregt wird.

Das Vergangene, verklungen mit dem Leben, dessen Gestalt und Ausdruck es war, wird heute in dunklem Drange gesucht, um den Sinn eines von der brausenden Gegenwart umhüllten Seins tiefer zu erfühlen und zu begreifen. Nur insoweit, als das Leben dazu aufruft, ist die Vergangenheit zu erwecken, um darin fortzuwirken. Instinkt und Verantwortung zeichnen der Forschung die Wege vor, welche sie in der Fülle des von alten Denkmälern Bewahrten dabei zu durchwandern hat. Der Katalog ist Wegbereiter, in dem alles vorgewiesen und zur endgültigen Auswahl bereitgestellt wird.

Es wäre noch die Frage, ob die Wissenschaft bei der Erforschung mittelalterlicher Musik in der Heraushebung des Einzelnen aus der Geschichte das Richtige trifft. Die Gegenwart, welche dieser Arbeitsweise Antrieb und Gesetz gab, ist im Vergehen begriffen, eine neue Zeit wird sichtbar mit neuen Wünschen, mit der schicksalhaften Bindung des Einzelnen an die Gemeinschaft. Sie schafft den Zugang und eine neue Hinneigung zur Welt des Mittelalters, die sich in erfüllter Gebundenheit des Menschen an die Gesamtheit gestaltete. Nicht der Einzelne in dem vollständigen Auf und Ab seines Lebens, sondern nur insoweit, als er in seinem Werke Gefäß der Triebe und Gesinnungen seiner ihn aufrufenden Zeit wird, erhält nunmehr Bedeutung und Wert.

Im späten Mittelalter, in der Zeit, welche die Musik der Jenaer Chorbücher widerspiegelt, befindet sich der Gemeinschaftsgedanke schon in voller Auflösung begriffen. Doch sind die mittelalterlichen Bindungen für die Musiker, die meist Geistliche waren oder in Zunftverbänden wirkten, immerhin äußerlich noch beträchtlich. Für die Forschung ergibt sich somit als nächstliegende Aufgabe, nach diesen

Zusammenhängen: nach den Sachgestalten, den Schulen und den Gehalten der Musik, zu fragen, um sodann in dem Verhältnis der schöpferischen Menschen dazu, in ihrer Bindung oder Lösung, das Wesen der Kunst und damit der Zeit zu erfassen. Die Welt der Renaissance findet musikalisch ihren ersten vollständigen Ausdruck in dem Werk des Josquin des Prez. Bei ihm allein als Künder des neuen von den mittelalterlichen Bindungen endgültig befreiten Menschen würde somit Betrachtung von Leben und Werk in den Vordergrund zu stellen sein.

Bei dieser Gelegenheit ist angebracht, über die Varianten etwas zu sagen. In manchen Neuausgaben spätmittelalterlicher Kompositionen nehmen sie infolge des Umfanges der aus jener Zeit vorhandenen Quellen, und weil jedesmal auch Noten mitgeteilt werden müssen, viel Platz ein, der oft in schlechtem Verhältnis steht zu dem in der Veröffentlichung wiedergegebenen Werke. Die Uebersicht wird hierdurch erschwert und, was in der jetzigen Zeit nicht unwichtig, der Preis für die Ausgabe wesentlich erhöht.

Deshalb sollte von Notenvarianten in eine Neuausgabe nur das hineingebracht werden, was unbedingt von Bedeutung ist. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen:

1. Solche Aenderungen, die der Meister selbst etwa in späteren Jahren seines Lebens vorgenommen hat. Sie zeigen den Wandel eigener Anschauungen, vielleicht das Fortschreiten zu einem neuen Weltbilde, sind von großem Wert und gehören deshalb in die Neuausgabe hinein.

2. Von späteren Geschlechtern und von anderen Völkern, vor denen das Werk erklang, vorgenommene Aenderungen. Sie geben für die Erforschung späterer Stile bezw. abweichend empfindender Instinkte wichtige Anhaltspunkte. Aber diese Fragen liegen meist nicht im Rahmen einer ersten Neuausgabe einbegriffen, sondern gehören in andere Untersuchungsreihen hinein: Stilgeschichte, Geschichte des Anteils der Völker oder Rassen an der Gestaltung der Musik. Sie können bei einer ersten Wiederveröffentlichung fortbleiben.

3. Die bloßen Druck- oder Schreibfehler. Soweit sie unbewußt aus verändertem Zeit- oder Blutsempfinden entstanden sind, gehören sie in die zweite Gruppe. Soweit solche Voraussetzung bei ihnen nicht vorliegt, bleiben sie am besten unberücksichtigt.

Die Herausgeber sollten alle festgestellten Varianten handschriftlich zusammenfassen und ihr Manuskript in einer öffentlichen Bibliothek hinterlegen, wo es dem kleinen Kreise der daran Interessierten stets zugänglich ist.

Das hier vorliegende beschreibende Verzeichnis der Chorbücher der Universitätsbibliothek Jena zeigt die aus obigen Erwägungen sich ergebenden Folgerungen. Von jeder Komposition wird der Anfang aller Stimmen mit in sich abgeschlossener musikalischer Phrase gebracht. Bei den größeren Stücken wird diese Mitteilung abgerundet zur Wiedergabe des ganzen ersten Abschnittes der Komposition. Ursprüngliche Absicht, zu den für einen Katalog nun einmal unentbehrlichen Angaben des Beginns noch andere wichtige Teile der

Stücke hinzuzufügen, mußte wegen des großen Umfanges der Jenaer Quellen aufgegeben werden. Für die Frage nach dem Werden und dem Wesen der Einzelgestalten wäre es allerdings wünschenswert, Ausschnitte etwa aus den auf das Kyrie der Messen folgenden Teilen zu besitzen, um damit Möglichkeiten zu umfassender Erkenntnis auch dieser Formen zu erhalten, zu sehen, wie die Behandlung der melismatischen Stücke: Kyrie, Sanctus und Agnus sich von jener der textreichen: Gloria und Credo unterscheidet, was alle diese Teile im einzelnen voneinander trennt und zueinander bindet und inwieweit Ueberlieferung von Einzelcharakteren feststellbar ist. Doch das war, wie gesagt, leider nicht durchzuführen. Als Ersatz bleiben für die Behandlung solcher Fragen die zahlreichen einzeln in den Chorbüchern auftretenden Ordinariumteile, die dann im Katalog mit ihren ersten Abschnitten mitgeteilt werden. Von den Sequenzen und Hymnen wurden die ersten Verse bezw. Strophen gebracht. Besonders berücksichtigt sind wegen ihrer Bedeutung für die Erkenntnis wichtiger Zusammenhänge die melismatischen Stücke: die Alleluja, die Gradualien und die Responsorien. Die Alleluja-Anfänge geben das ganze erste Melisma und den Beginn des zugehörigen Verses. Von den für das Verständnis des Fauxbourdon-Singens wichtigen Psalmen des Chorbuches 34 ist der erste Vers und damit der vollständige Aufbau der Komposition gegeben.

Als weitere Folgerung aus den allgemeinen Erwägungen mußte auch der Text, damit die Frage nach dem Zusammenhang der Kompositionen mit dem Gottesdienst der spätmittelalterlichen Kirche, behandelt werden. Es besteht kein Zweifel darüber, daß dieser Zusammenhang in der vorliegenden Zeit bereits sehr gelockert ist, daß die Sphäre des Religiösen nicht mehr wie früher alle geistliche Musik durchdringt und die zum Aufbau dieser Musik teilweise verwendeten weltlichen Elemente in sich bindet. Aufgabe der Forschung wird es sein, das Maß dieser Lösung der Kunst von der Religion, den Umfang und das Verhältnis der gegensätzlichen Sphären jener späten Welt, ihren Realismus und ihre innerstgebundene Jenseitigkeitsstimmung, hieran zu erkennen.

Bei dem Nachweis der Texte gilt der Grundsatz, daß die liturgischen Bücher der Kirche, in welcher die Musik erklang, hinzugezogen werden müssen. Das ist im vorliegenden Falle die Wittenberger Allerheiligen-Stiftskirche. Da aus dieser Kirche nichts mehr davon vorhanden ist, kamen in zweiter Linie die Liturgica des übergeordneten Erzbistums, der Brandenburger Kirche und der Kirche, die in jener Zeit in Mitteldeutschland von bestimmendem Einfluß war, des Kurbistums Mainz, in betracht. Der auch hier sich bemerkbar machende Mangel an greifbaren geeigneten Quellen und die Notwendigkeit, für eine allgemeine Uebersicht wenige, leicht erfaßbare Werke zu benutzen, zwangen zur Aufgabe obiger Forderung, die für vertieftes Studium des Einzelnen ihre Geltung behält. Aus praktischen Gründen also wurden in der Hauptsache die in der heutigen römisch-katholischen Kirche gebrauchten liturgischen Bücher mit ihren Melodien und Texten zur Erläuterung herangezogen. Soweit die Gesänge in

ihnen nicht zu finden sind, mußte auf andere Veröffentlichungen zurückgegriffen werden.

Für die Cantus firmi sind, soweit sie aus dem gregorianischen Choral entlehnt, die gleichen Werke herangezogen, die bei der Feststellung der liturgischen Texte gebraucht wurden. Die Aufhellung der weltlichen Cantus erfolgte unter Benutzung der vorhandenen Literatur. Vollständigkeit konnte bei dem Umfange der Jenaer Quellen selbstverständlich in einer ersten Mitteilung darüber nicht angestrebt werden, nur das Wichtigste, zur allgemeinen Uebersicht Dienliche, in die Einzelarbeit Hineinführende wurde berücksichtigt. Denn die Aufstellung eines Quellenverzeichnisses darf gleichsam nur ein Rohbau sein, dessen Ausgestaltung der daran ansetzenden Einzelforschung überlassen bleibt.

Zum Schlusse seien die bei der Niederschrift des Katalogs durchgeführten Leitsätze kurz zusammengefaßt. Die sonst übliche Uebertragung in moderne Notenpartitur verbot sich hier aus wirtschaftlichen Gründen, weil dabei ein Mehrfaches der von den Originalen beanspruchten Fläche gebraucht worden wäre. Zudem gewährt das nun bewahrte ursprüngliche Bild der Wissenschaft bessere Möglichkeit zu Einsichten als die sofortige Umsetzung in zeitfremde äußere Formen. Das Notenbild der Jenaer Chorbücher gibt dem Fachgenossen und dem Liebhaber keine Probleme auf, so daß Jeder notwendigenfalls die Spartierung leicht selbst durchführen kann. Auch die Texte werden originalgetreu wiedergegeben. Soweit Ergänzung bei den Ueberschriften möglich war, wurde sie in Festhaltung an der allgemein in jener Zeit üblichen Fassung durchgeführt. Die Originaltitel der Handschriften sind durch Setzung zwischen Anführungsstriche abgehoben.

Bei den beschränkten für die Veröffentlichung zur Verfügung stehenden Mitteln kam Notenstich nicht in Frage. Die Herstellung erfolgte im Manuldruckverfahren. Die Vorlagen dazu mußten mangels anderer Möglichkeiten von dem Verfasser selbst geschrieben werden. Bei dieser in Anspruch nehmenden Arbeit wurden Erfahrungen gesammelt bezüglich der Verwendung von Beschreib- und Schreibstoffen, der Größen, der Flächenverteilung u. a. m., die sich nach und nach in der Niederschrift auswirkten, so daß ihr äußeres Bild unter diesen Umständen sich nicht ganz einheitlich gestaltet. Auch Nachträge mußten dem bereits Geschriebenen, so gut es eben ging, angefügt werden, da Umformung der Vorlage nicht immer möglich war. Möchte man bei der Benutzung die aus der Zeit sich ergebenden Schwierigkeiten und den Wunsch, die Veröffentlichung ungeachtet aller Widerstände mit eigenem begrenztem Vermögen zustande zu bringen, in Rücksicht ziehen.

Es darf bei dieser Gelegenheit auf den hohen Lernwert hingewiesen werden, der aus regelmäßigen umfangreichen Abschriften mit entspringt. Nicht zum wenigsten beruht darin die Festigkeit der handwerklich gefügten Ueberlieferung alter Zeit, zu der eine solche Uebung geringschätzende Gegenwart allerdings im Gegensatz steht. Die mit den an sich begrüßenswerten Hilfsmitteln mechanischer Wieder-

gabe ausschließlich arbeitende Wissenschaft spart hierbei nur scheinbar Zeit und Kraft. Sie vergißt, daß in dem äußeren Bilde der alten Denkmäler auch ein Teil ihres Lebens mitenthalten ist, der bei sich anpassender, regelmäßig betriebener Abschrift wieder in Erscheinung treten kann und dann die aus Betrachtung und Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse wertvoll ergänzt.

In der Natur des Verzeichnisses liegt es, daß damit nur Teile geboten werden können. Der Wunsch um Aufzeigung einer vollständigen Gestalt des spätmittelalterlichen Gottesdienstes in Darstellung eines Festes in der Allerheiligen Stiftskirche zu Wittenberg hat sich, im Rahmen dieser Arbeit ursprünglich als Anhang geplant, nicht in die Wirklichkeit umsetzen lassen. Doch besteht die Absicht, dies in einer Sonderveröffentlichung nachzuholen [28/29]).

D. Inhaltsverzeichnis

Messe

I. Ordinarium

1. Messen

Bedeutung der Zahlen: die erste gibt die Handschrift, nach dem Komma folgt die Blattzahl. In der Klammer steht die Nummer des Jenaer Notenverzeichnisses.

L'homme armé 4 St. Pierre de la Rue 2, 1' (1)

Ista est speciosa 5 St. Pierre de la Rue 2, 13' (2) u. 4, 54' (22)

De feria 5 St. Antonius de Févin 2, 33' (3) u. 4, 66' (23)

Inviolata integra et casta 5 St. Noel Bouldewijn 2, 49' (4) u. 8, 45' (44)

Fors seulement 5 St. Mattheus Pipelare 2, 66' (5)

Loseraige dire 4 St. Johannes Mouton 2, 80 (6) u. 4, 77' (24)

Myn hert heeft altyt verlanghen 4 St. Johannes Gascoing 2, 97' (7)

Elizabeth faisant regrets 4 St. Josquin des Prez 3,1' (8)

Fridericus dux Saxoniae (= Hercules dux Ferrariae) 4 St. Josquin des Prez 3, 15' (9)

Ave maris stella 4 St. Josquin des Prez 3, 29' (10)

Mente tota tibi supplicamus 4 St. Antonius de Févin 3, 43' (11)

Malheur me bat 4 St. Josquin des Prez 3, 59' (12)

Alles Regrets 4 St. Loyset Compère 3, 73' (13)

L'homme armé 5 St. Johannes Mouton 3, 91' (14)

ohne Bezeichnung 5 St. Josquin des Prez 3, 105' (15)

Ave sanctissima virgo Maria 6 St. Pierre de la Rue 4, 8' (18) u. 5, 1' (28)

Resurrexi 5 St. Pierre de la Rue 4, 15' (19) u. 5, 26 (30)

Conceptio tua Dei genitrix 5 St. Pierre de la Rue 4, 29' (20) u. 5, 11 (29)

Dolores gloriose recolentis virginis 5 St. Pierre de la Rue 4, 42' (21)

Incessament 5 St. Pierre de la Rue 4, 90' (25) u. 8, 6' (42)

Baise moy ma doulce amye 5 St. Mathurin Forestier 4, 102' (26)

O gloriosa Domina 4 St. Pierre de la Rue 5, 44' (31)

ohne Bez. 5 St. Pierre de la Rue 5, 60' (32)

Felix Anna 4 St. Pierre de la Rue 7, 1 (34)

Ave Maria 4 St. 7, 17 (35)

Inviolata integra et casta es Maria 4 St. Pierre de la Rue 7, 30' (36)

Pange lingua 4 St. Prioris 7, 47 (37)

De nostra Domina (De village) 4 St. Josquin des Prez 7, 61' (38)

Job primum dives 4 St. Pierre de la Rue 7, 78' (39)

Si dedero 4 St. Antonius Divitis 7, 92' (40)

En douleur en tristesse 5 St. Noel Bouldewyn 8, 26' (43)

Maria ergo unxit 4 St. Nicolaus Campion 8, 66' (45)

Myns liefkins bruyn ooghen 4 St. 8, 85' (46)

Tua est potentia 6 St. Johannes Mouton 8, 105' (47)
ohne Bez. Bruchstück (O gloriosa Domina?) 5 St. 9, 1' (49)
Alleluja 5 St. Pierre de la Rue 12, 1' (51)
Ave Maria 4 St. Pierre de la Rue 12, 18 (52)
Sub tuum praesidium 4 St. Pierre de la Rue 12, 33' (53)
ohne Bez. 4 St. Pierre de la Rue (?) 12, 50' (54)
De sancta cruce: Nos autem 5 St. Pierre de la Rue 12, 67 (55)
Tous les regrets 4 St. Pierre de la Rue 12, 84' (56)
ohne Bez. 4 St. Pierre de la Rue 12, 98' (57)
Pange lingua 4 St. Josquin des Prez 21, 1' (91)
Mi mi mi (Petite Camusette) 4 St. Mattheus Pipelare 21, 19' (92)
Tandernaken 4 St. Pierre de la Rue 21, 31' (93)
Sancta dei genitrix 4 St. Pierre de la Rue 21, 43' (94)
Feriale 4 St. Mattheus Pipelare 21, 59' (95)
Alles regrets 4 St. Josquin des Prez 21, 71' (96)
Missa brevis 4 St. Gaspard Weerbecke 21, 87' (97)
ohne Bez. 4 St. 21, 101' (98)
O sacer Antoni 4 St. Pierre de la Rue 22, 2' (77)
Salve sancta parens 4 St. Pierre de Rue 22, 18' (78)
L'homme armé 4 St. Pierre de la Rue 22, 30' (79)
Puer natus est nobis 5 St. Pierre de la Rue 22, 42' (80)
Nuncqua fuè pena maior 4 St. Pierre de la Rue 22, 54' (81)
Assumpta est Maria 4 St. Pierre de la Rue 22, 68' (82)
Paschale 4 St. Alexander Agricola 22, 78' (83)
O quam suavis est Dominus 4 St. Jacob Obrecht 22, 90' (84)
Sicut spina rosam 4 St. Jacob Obrecht 22, 102' (85)
L'homme armé 4 St. Mattheus Pipelare 22, 116' (87)
Le serviteur 4 St. Alexander Agricola 22, 128' (88)
Cum jocunditate 4 St. Pierre de la Rue 22, 141' (89)
Almana 4 St. Pierre de la Rue 22, 152' (90)
Tant quant nostre argent dura 4 St. 31, 6 (183)
ohne Bez. 4 St. Alexander Agricola 31, 22' (184)
Quant jay au cor 4 St. Heinrich Isaac 31, 36 (185)
ohne Bez. 4 St. 31, 50' (186)
ad fugam Josquin des Prez 4 St. 31, 67 (187)
ohne Bez. 4 St. 31, 78 (188)
Schoen lief 4 St. Jacob Obrecht 31, 88 (189)
L'homme armé 4 St. Antonius Brumel 31, 109 (190)
Bon Temps 4 St. Antonius Brumel 31, 125' (191)
Victimae paschali laudes 4 St. Antonius Brumel 31, 144' (192)
Princesse d'amorette 4 St. Gaspard Weerbecke 31, 163' (193)
ohne Bez. 4 St. 31, 182' (194)
L'homme armé 4 St. Josquin des Prez 31, 199' (195)
ohne Bez. 4 St. (unvollständig) 31, 212' (196)
L'homme armé 4 St. Josquin des Prez 32, 1' (197)
La sol fa re mi 4 St. Josquin des Prez 32, 21' (198)
Mi mi (Petite Camusette) 4 St. Marbrianus de Orto 32, 40' (199)
L'homme armé 4 St. Loyset Compère 32, 59' (200)
Mi mi (Petite Camusette) 4 St. 32, 77' (201)
ohne Bez. 4 St. Antonius Brumel 32, 95' (202)
La belle se siet 4 St. Johannes Ghiselin 32, 114' (203)

Adieu mes amours 4 St. Jacob Obrecht 32, 142' (205)
Beata progenies 4 St. 32, 159' (206)
O beate pater Donatiane 4 St. Jacob Obrecht 32, 179' (207)
Gaudeamus 4 St. Josquin des Prez 32, 200' (208)
Orsus orsus Johannes Martini 4 St. 32, 220 (209)
ohne Bez. 4 St. 32, 233' (210)
ohne Bez. 4 St. 32, 250' (211)
ohne Bez. 4 St. 32, 264' (212)
De beata Virgine 4 St. Adam Rener 33, 67' (245)
Virgo prudentissima 6 St. Heinrich Isaac 36, 6' (570)
Carminum 4 St. Adam Rener 36, 34 (571)
Carminum 4 St. Adam Rener 36, 52 (572)
Alma mater redemptoris 4 St. Adam Rener 36, 73' (573)
ohne Bez. 4 St. Adam Rener 36, 100' (575)
Carminum 4 St. Heinrich Isaac 36, 120' (576)
Paschale 6 St. Heinrich Isaac 36, 141' (577)

2. Totenmessen

Messe 4 St. Antonius de Févin 5, 73' (33)
Messe 4 St. Pierre de la Rue 12, 111' (58)

3. Messenteile

Unmittelbar in den Chorbüchern aufeinanderfolgende Teile sind, da sie meist von demselben Komponisten stammen, hier zusammengelassen worden.

Kyrie

Paschale ad longum 5 St. Pierre de la Rue 4, 5' (17)
Paschale 4 St. Jacques Barbiriaw 22, 113' (86)
ohne Bezeichnung 4 St. 35, 180' (558)
Dominicale 4 St. Weimar A, 190' (694)
Dominicale (Bruchstück) 4 St. Weimar A, 201' (699)

Kyrie und Gloria

für Marienfeste 4 St. 33, 10' (217 u. 218)
für Ostern 4 St. 35, 8' (479)
für Marienfeste 4 St. 35, 64' (509)
ohne Bez. 4 St. 35, 172' (556)
ohne Bez. 4 St. 35, 176' (557)
Paschale 4 St. 35, 182' (559)

Kyrie, Sanctus und Agnus

Feriale 4 St. Weimar A, 179' (685—687)
Feriale 4 St. Weimar A, 184' (688—690)
Feriale tertii toni 4 St. Weimar A, 187' (691—693)

Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus

Dominicale 4 St. Weimar A, 191' (695—698)

Credo

ad placitum 6 St. Anthonius Divitis 4, 1' (16)
de sancto Johanne Evangelista: Occurrit 6 St. Mattheus Pipelare 4, 113' (27)
L'amour du may 4 St. Pierre de la Rue 8, 1' (41)
ohne Bez. 4 St. 8, 125' (48)
ohne Bez. 4 St. Heinrich Isaac 32, 134' (204)
ohne Bez. 4 St. Heinrich Isaac 33, 25' (221)
ohne Bez. 4 St. Heinrich Isaac 33, 44' (233)
ohne Bez. 4 St. Heinrich Isaac 33, 55' (238)
ohne Bez. 4 St. Heinrich Isaac 33, 188' (290)
ohne Bez. 4 St. 33, 211' (306)
ohne Bez. 4 St. 35, 192' (560)
ohne Bez. 4 St. 35, 199' (561)

ohne Bez. 4 St. 35, 204' (562)
ohne Bez. 4 St. 35, 208' (563)
Dominicale 4 St. 35, 214' (564)
De village 5 St. Josquin des Prez (aus der Messe De nostra Domina 7, 61' (38)) 36, 93' (574)
ohne Bez. 4 St. Johannes Mouton 36, 156' (578)

Sanctus und Agnus

für Marienfeste 4 St. 33, 31' (224)
ohne Bez. 4 St. 35, 219' (565)
ohne Bez. 4 St. 35, 222' (566)
ohne Bez. 4 St. 35, 224' (567)
in summis festis et de patronis 4 St. 35, 226' (568)
ohne Bez. 4 St. 35, 229' (569)

II. Proprium

Soweit nicht anderes vermerkt, sind die folgenden kleineren Kompositionen vierstimmig.

1. Introitus

Accipite jocunditatem 35, 55' (504)
Adorate Deum Heinrich Isaac Weimar A, 66' (619)
Aqua sapientiae 35, 26' (488)
Audivit Dominus Weimar A, 95' (634)
Benedicite domino omnes angeli 30, 106' (148)
Benedicta sit sancta Trinitas 35, 94' (520)
Cibavit eos 35, 46' (499)
Circumdederunt me gemitus mortis Heinrich Isaac Weimar A, 70' (622)
Confessio et pulchritudo 30, 88' (139)
Congratulamini 33, 1' (213)
De ventre matris meae 30, 46' (118)
Deus dum egredieris 35, 58' (506)
Deus in nomine tuo salvum me fac Weimar A, 143' (661)
Dilexisti justitiam 33, 107' (261)
Domine ne longe facias auxilium Weimar A, 167' (678)
Dominus dixit ad me Weimar A, 10' (586)
Dum medium silentium Weimar A, 52' (611)
Dum sanctificatus fuero Weimar A, 146' (663)
Ecce advenit dominator Dominus Weimar A, 43' (606)
Ecce advenit dominator Dominus Weimar A, 50' (610)
Ego autem cum justitia Weimar A, 120' (647)
Ego autem in Domino speravi Weimar A, 132' (654)
Esto mihi in Deum protectorem Heinrich Isaac Weimar A, 82' (628)
Etenim sederunt principes Weimar A, 24' (595)
Etenim sederunt principes 35, 146' (543)
Ex ore infantium Weimar A, 40' (603)
Exspecta Dominum Weimar A, 159' (672)
Exsurge quare obdormis Domine Heinrich Isaac Weimar A, 77' (625)
Fac mecum Domine signum Weimar A, 135' (656)
Gaudeamus omnes in Domino (Mariae Magdalenae) 30, 71' (131) u. 33, 104 (259)
Gaudeamus omnes in Domino (Sanctae Annae) 30, 81' (135)
Gaudeamus omnes in Domino (Assumptionis Mariae) 30, 95 (143)
Gaudeamus omnes in Domino (Omnium Sanctorum) 30, 114' (152)
Gaudeamus omnes in Domino (Sanctae Annae) 34, 263' (475)
Gaudeamus omnes in Domino (Visitationis et Assumptionis Mariae) 35, 112' (526) u. 35, 122' (530)
Gaudete in Domino (Bruchstück) Heinrich Isaac Weimar A, 2 (579)
Hodie scietis Weimar A, 8' (584)
In Deo laudabo verbum Weimar A, 129' (652)
In excelso throno Heinrich Isaac Weimar A, 56' (613)
In medio ecclesiae 35, 153' (547)

In medio ecclesiae Weimar A, 32' (599)
In nomine Domini omne genu flectatur Weimar A, 175' (683)
In virtute tua 30, 179' (176) u. 33, 95' (252)
Intret in conspectu tuo 30, 21 (107)
Introduxit vos Dominus 35, 20' (484)
Invocavit me Heinrich Isaac Weimar A, 97' (636)
Judica me Deus Heinrich Isaac Weimar A, 152' (667)
Judica me Domine Weimar A, 172' (681)
Justi epulentur 33, 92 (249)
Laetabitur justus 33, 97' (253)
Laetare Jerusalem Weimar A, 138' (658)
Liberator meus Weimar A, 161' (674)
Loquebar 33, 109 (262)
Lux fulgebit Weimar A, 11' (590)
Me exspectaverunt 33, 105 (260)
Meditatio cordis Weimar A, 149' (665)
Memento nostri Domine Weimar A, 4' (582)
Mihi autem nimis 30, 1 (99) u. 33, 90' (247)
Mihi autem nimis C. f. Argentum et aurum 33, 91' (248)
Miserere mihi Domine quoniam conculcavit Weimar A, 157' (670)
Miserere mihi Domine quoniam tribulor Weimar A, 164' (676)
Misereris omnium Domine C. f. Nimmer Wurst Weimar A, 87' (631)
Multae tribulationes 33, 93' (250)
Ne derelinquas me Domine Weimar A, 117' (645)
Nos autem gloriari oportet 35, 76' (513)
Nunc scio vere 30, 53' (122)
Oculi mei Heinrich Isaac Weimar A, 123' (649)
Omnis terra adoret te Deus Heinrich Isaac Weimar A, 61' (616)
Os justi 33, 101' (256)
Os justi 33, 102' (257)
Os justi 33, 103' (258)
Puer natus est nobis 35, 140' (539)
Puer natus est nobis Weimar A, 16' (591)
Redime me Domine Weimar A, 114' (643)
Reminiscere (Bruchstück) Heinrich Isaac Weimar A, 105' (641)
Resurrexi 35, 6' (478)
Rorate coeli desuper 33, 37' (228)
Rorate coeli desuper 33, 43' (232)
Rorate coeli desuper (Annuntiationis Mariae) 35, 87' (517)
Salve sancta parens 33, 6' (215)
Salve sancta parens 33, 8' (216)
Salve sancta parens 33, 58' (239)
Salve sancta parens 33, 65' (244)
Salve sancta parens 33, 171' (285)
Salve sancta parens 35, 62' (508)
Sapientiam sanctorum 33, 94' (251)
Scio cui credidi 30, 23' (108)
Sicut oculi Weimar A, 102 (639)
Spiritus Domini replevit 35, 38' (496)
Statuit ei Dominus 30, 137' (162) u. 33, 100' (255)
Statuit ei Dominus 33, 98' (254)
Suscepimus Deus misericordiam tuam 30, 31 (111)
Suscepimus Deus misericordiam tuam 35, 160 (551)
Terribilis est locus iste 30, 159' (168)
Terribilis est locus iste 30, 169' (172)
Venite benedicti 35, 32' (492)
Vultum tuum 33, 48' (234)

2. Alleluia

Angelus Domini 35, 21' (485)
Assumpta est Maria 30, 96' (144)
Assumpta est Maria 35, 124' (531)
Ave stillans melle 30, 59' (126)
Ave stillans melle 35, 114' (527)
Benedictus es Domine 35, 95' (521)
Caro mea 35, 53' (503)
Christus resurgens 35, 27' (489)
Concussum est mare 30, 108' (149)
Conversus Jesus 30, 73' (132)
Dies sanctificatus 35, 141' (540)
Dies sanctificatus Weimar A, 18' (592)

Diffusa est gratia 30, 83' (136) u. 33, 137' (274)
Dilexit Andream 30, 2' (100)
Dominus dixit ad me Weimar A, 11' (587)
Dominus regnavit Heinrich Isaac Weimar A, 67' (620)
Dulce lignum 35, 78' (514)
Dulcis mater 30, 138' (163)
Elegit te Dominus 33, 133' (272)
Erat Johannes praedicans 30, 47' (119)
Excita Domine Weimar A, 2' (580)
Felix es Adam Rener 33, 20' (219)
Hic est discipulus ille 35, 154' (548)
Hic est discipulus ille Weimar A, 34' (600)
In omnem terram 33, 123' (266)
Inveni David 33, 134' (273)
Jubilate Deo Heinrich Isaac Weimar A, 58' (614)
Justi autem imperpetuum vivent 33, 125' (267)
Justi epulentur 33, 128' (269)
Justus ut palma florebit 33, 132' (271)
Laetabitur justus 33, 130' (270)
Laetamini 33, 126' (268)
Laudate Deum Heinrich Isaac Weimar A, 63' (617)
Laus tibi Christe Weimar A, 41' (604)
Levita Laurentius 30, 89' (140)
Maria Dei genitrix Adam Rener 33, 35' (227)
Martinus episcopus migravit 30, 119' (155)
Nativitas gloriosae virginis Mariae 30, 101' (146)
Nativitas gloriosae virginis Mariae 35, 130' (534)
Non vos me elegistis 33, 122 (265)
O beate Roche confessor Adam Rener 33, 111' (263)
O Maria 34, 265' (476)
Pascha nostrum 35, 12' (481)
Post partum 30, 32' (112)
Post partum 33, 49' (235)
Post partum 35, 162' (552)
Preciosa est 35, 33' (493)
Prophetae sancti 33, 38' (229)
Qui creavit omnia 30, 131' (159)
Sancta Dei genitrix 30, 60' (240)
Specie tua 33, 138' (275)
Tu es Petrus 30, 55' (123)
Tu es vas 30, 25' (109)
Tumba sancti Nicolai 30, 12' (104)
Veni Domine Weimar A, 6' (583)
Veni sancte Spiritus 35, 47' (500)
Video coelos apertos 35, 148' (544)
Video coelos apertos Weimar A, 26' (596)
Vidimus stellam eius Weimar A, 44' (607)
Virga Jesse floruit 35, 68' (510)
Vox clamantis 30, 181' (177)
Vox exsultationis 30, 161' (169)
Vox exsultationis 30, 171' (173)
Vox exsultationis (Omnium Sanctorum) 35, 134' (536)
ohne Text 33, 139' (276)

3. Sequenzen

Ad laudes Salvatoris 33, 156' (281)
Agone triumphali 33, 150' (279)
Alma parens Anna gaude 30, 140' (164)
Ave praeclara maris stella 33, 173' (286)
Ave praeclara maris stella 35, 70' (511)
Ave verbi Dei parens 30, 127' (158)
Ave verbi Dei parens 35, 116' (528)
Benedicta semper sit sancta Trinitas 35, 97' (522)
Clare sanctorum 33, 144' (277)
Clare sanctorum 33, 169 (284)
Concentu parili 30, 34' (113)
Concentu parili 35, 164' (553)
Congaudent angelorum chori 30, 97' (145)
Congaudent angelorum chori 30, 151' (167)
Congaudent angelorum chori 35, 125' (532)
Deus in tua virtute 30, 4' (101)
Dilectus Deo hominibus 33, 159' (282)
Dixit Dominus ex Basan convertam 30, 27' (110)

Exsultent filiae Syon 33, 163' (283)
Festa Christi omnis Christianitas celebret Weimar A, 46' (608)
Festum Mariae venerantes 30, 16' (106)
Gaude mater Anna gaude 34, 267' (477)
Gaude Sion 30, 123' (157)
Grates nunc omnes reddamus Weimar A, 12' (588)
Gratuletur orbis totus 30, 64' (129)
Hanc concordi famulatu 35, 150' (545)
Hanc concordi famulatu Weimar A, 28' (597)
Johannes Jesu Christo 35, 156' (549)
Johannes Jesu Christo Weimar A, 36' (601)
Laetabundus exsultet fidelis chorus 33, 51' (236)
Laeto corde resonemus 30, 7' (103)
Lauda Sion Salvatorem 35, 102' (524)
Laudes Christo 35, 22' (486)
Laudes crucis attollamus 35, 80' (515)
Laudes salvatori 35, 14' (482)
Laurenti David 30, 91' (141)
Laurenti David 30, 199' (181)
Laus tibi Christe 30, 75' (133)
Magnum te Michaelem 30, 109' (150)
Mittit ad virginem 33, 39' (230)
Natus ante saecula 35, 143' (541)
Natus ante saecula Weimar A, 20' (593)
O beata beatorum 33, 147' (278)
Omnes sancti Seraphim 30, 115' (153)
Omnes sancti Seraphim 35, 137' (537)
Petre summe Christipastor 30, 56' (124)
Petre summe Christipastor 30, 147' (166)
Psallat ecclesia 30, 163' (170)
Psallat ecclesia 30, 173' (174)
Psallite regi nostro 30, 183' (178)
Rochi patris ob honorem (?) Adam Rener 33, 113' (264)
Sacerdotem Christi Martinum 30, 120' (156)
Sanctae Annae devotus decantet chorus 30, 84' (137)
Sancti Baptistae Christi praeconis 30, 49' (120)
Sancti Spiritus assit nobis gratia 35, 40' (497)
Sanctissimae virginis votiva festa recolamus 30, 133' (160)
Sospitati dedit aegros 30, 14' (105)
Spe mercedis 33, 153' (280)
Stirpe Maria 30, 103' (147)
Stirpe Maria 35, 132' (535)
Veni praecelsa Domina 30, 61' (127)
Veni sancte Spiritus 35, 50' (501)
Verbum bonum et suave 33, 22' (220)
Verbum bonum et suave 33, 61' (241)
Verbum bonum et suave 33, 218' (307)
Victimae paschali laudes 35, 30' (490)

4. Tractus

Ad te levavi animam meam Heinrich Isaac Weimar A, 125' (650)
Audi filia 30, 38' (114)
Beatus vir 33, 186' (289)
Commovisti Domine Heinrich Isaac C. f. In Feuers Hitz Weimar A, 79' (626)
De profundis clamavi ad te Domine Heinrich Isaac Weimar A, 72' (623)
Deus Deus meus respice in me Heinrich Isaac Weimar A, 169 (679)
Dixit Dominus mulieri Cananeae (Bruchstück) Heinrich Isaac Weimar A, 114 (642)
Domine non secundum peccata nostra Heinrich Isaac Weimar A, 89' (632)
Jubilate Domino omnis terra Heinrich Isaac C. f. Zu Würzburg Weimar A, 84' (629)
Qui confidunt in Domino Heinrich Isaac Weimar A, 140' (659)
Qui habitat Heinrich Isaac Weimar A, 99' (637)
Qui seminant 33, 184' (288)
Saepe expugnaverunt me Heinrich Isaac Weimar A, 154' (668)
Tu es Petrus C. f. Unser Sau 30, 42' (116)
Vultum tuum deprecabuntur omnes 35, 168' (554)

5. Communiones

Ab occultis meis Weimar A, 145' (662)
Amen dico vobis 33, 195' (292)
Anima nostra 33, 196' (293)
Beata viscera 30, 63' (128)
Beata viscera 33, 34' (226)
Beata viscera 33, 63' (242)
Beata viscera 33, 64' (243)
Beata viscera mit Alleluja 33, 88' (246)
Beata viscera mit Alleluja 33, 183' (287)
Beata viscera mit Alleluja 35, 75' (512)
Beatus servus 33, 201' (298)
Benedicite Deum coeli 35, 100' (523)
Benedicite omnes angeli Domino 30, 112' (151)
Christus resurgens 35, 36' (495)
Dicit Dominus Implete hydrias Weimar A, 64' (618)
Dicite pusillanimis Weimar A, 3' (581)
Dico autem vobis 33, 197' (294)
Dico autem vobis 35, 139' (538)
Dico vobis 30, 80' (134)
Diffusa est gratia 30, 87' (138) u. 33, 203' (300)
Diffusa est gratia 30, 146' (165)
Diffusa est gratia 35, 119' (529)
Dilexisti justitiam 33, 206' (302)
Dilexisti justitiam 35, 128' (533)
Domine Dominus noster Weimar A, 116' (644)
Dominus virtutum Weimar A, 158' (671)
Domus mea domus orationis 30, 167' (171)
Domus mea domus orationis 30, 176' (175)
Ecce virgo concipiet 33, 42' (231)
Ecce virgo concipiet 35, 90' (519)
Erubescant Weimar A, 174' (682)
Exiit sermo inter fratres 35, 158' (550)
Exiit sermo inter fratres Weimar A, 39' (602)
Factus est repente 35, 44' (498)
Fidelis servus 33, 202' (299)
Fili quid fecisti nobis Weimar A, 60' (615)
Gaudete justi in domino 30, 118' (154)
Gaudete justi in domino 35, 35' (494)
Hoc corpus Weimar A, 156' (669)
Jerusalem quae aedificatur Weimar A, 142' (660)
Illumina faciem tuam Weimar A, 76' (624)
In splendoribus Sanctorum Weimar A, 13' (589)
Introibo ad altare Dei Heinrich Isaac Weimar A, 81' (627)
Justorum animae 33, 210' (305)
Justus Dominus Weimar A, 119' (646)
Lavabo Weimar A, 163' (675)
Lutum fecit 5 St. Weimar A, 148' (664)
Magna est gloria eius 30, 188' (179) u. 33, 198' (295)
Manducaverunt Weimar A, 86' (630)
Mirabantur omnes Weimar A, 69' (621)
Multitudo languentium 33, 208' (304)
Ne tradideris me Domine Weimar A, 166' (677)
Nos autem gloriari oportet 35, 86' (516)
Notas mihi fecisti Weimar A, 134' (655)
O quam magnificum 33, 3' (214)
Pacem meam do vobis 35, 60' (507)
Pascha nostrum 35, 19' (483)
Passer invenit sibi domum Weimar A, 127' (651)
Pater si non potest Weimar A, 171' (680)
Posuisti Domine 33, 199' (296)
Potum meum Weimar A, 177' (684)
Qui biberit aquam Weimar A, 137' (657)
Qui meditabitur Weimar A, 94' (633)
Qui mihi ministrat 30, 94 (142) u. 33, 200' (297)
Quinque prudentes virgines 30, 69' (130) u. 33, 204' (301)
Quis dabit ex Syon Weimar A, 131' (653)

Quotiescumque manducabitis panem 35, 109' (525)
Redimè me Deus Weimar A, 160' (673)
Responsum accepit Simeon 30, 41' (115)
Responsum accepit Simeon 35, 170' (555)
Revelabitur gloria Domini Weimar A, 9' (585)
Scapulis suis Weimar A, 101' (638)
Servite Domino Weimar A, 96' (635)
Si consurrexistis 35, 31' (491)
Simile est regnum caelorum 30, 136' (161) u. 33, 207' (303)
Spiritus qui a Patre procedit 35, 57' (505)
Spiritus sanctus docebit 35, 52' (502)
Surrexit Dominus 35, 25' (487)
Tolle puerum 33, 54' (237) u. Weimar A, 55' (612)
Tu Domine servabis nos Weimar A, 122' (648)
Tu es Petrus 30, 44' (117)
Tu es Petrus 30, 58' (125)
Tu puer propheta 30, 52' (121)
Venite post me 30, 6' (102)
Videns Dominus flentes Weimar A, 151' (666)
Video coelos apertos 35, 152' (546)
Video coelos apertos Weimar A, 31' (598)
Viderunt omnes fines terrae 35, 145' (542)
Viderunt omnes fines terrae Weimar A, 23' (594)
Vidimus stellam eius Weimar A, 49' (609)
Voce mea Weimar A, 104' (640)
Vos qui secuti estis 33, 194' (291)
Vox in rama audita est Weimar A, 42' (605)

6. Sonstiges

Graduale Haec dies quam fecit Dominus 35, 11' (480)
Graduale Tollite portas 35, 88' (518)
Prosa Ab hac familia 33, 30' (223)
Offertorium Recordare virgo mater 33, 28' (222)
Unvollständige Komposition Anima Christi (Hymnus?) 9, 15 (50)
Responsiones (Bruchstücke):
Gloria tibi Domine
Et cum Spiritu tuo
Habemus ad Dominum
Dignum et justum est
Deo gratias
Weimar A, 209 (Rückdeckel)

7. Toni communes Missae

Gloria patri zu den Introitus für die acht Töne 30, 189' (180)

Offizium (Vesper)

1. Psalmen

119 Ad Dominum cum tribularer 34, 34' (327)
119 Ad Dominum cum tribularer 34, 110' (380)
122 Ad te levavi oculos meos 34, 35' (328)
122 Ad te levavi oculos meos (nur Text) 34, 113' (383)
127 Beati omnes qui timent Dominum 34, 143' (405)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 19' (319)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 31' (325)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 51' (340)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 64' (347)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 88' (361)

111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 103' (374)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 131' (397)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 153' (410)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 169' (422)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 187' (436)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 203' (448)
111 Beatus vir qui timet Dominum 34, 218' (460)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 17' (318)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 49' (339)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 63' (346) u. 34, 202' (447)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 87' (360) u. 34, 102' (373)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 130' (396) u. 34, 141' (403)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 168' (421)
110 Confitebor tibi Domine ... in consilio 34, 186' (435)
115 Credidi 34, 33' (326)
115 Credidi 34, 40' (334)
115 Credidi 34, 108' (378)
115 Credidi 34, 142' (404)
129 De profundis 34, 21' (320)
129 De profundis 34, 36' (329)
129 De profundis 34, 53' (341)
114 Dilexi quoniam exaudiet Dominus 34, 107' (377)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 16' (317)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 38' (332)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 48' (338) u. 34, 167' (420)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 62 (345)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 86' (359) u. 34, 185' (434)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 101' (372)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 129' (395) u. 34, 140' (402)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 185' (434)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 201' (446)
119 Dixit Dominus Domino meo 34, 217' (459)
138 Domine probasti me 34, 43' (336)
132 Eripe me Domine ab homine malo 34, 220' (462)
125 In convertendo 34, 42' (335)
125 In convertendo (nur Text) 34, 116' (386)
125 In convertendo 34, 219' (461)
113 In exitu Israel 34, 67' (349)
121 Laetatus sum (nur Text) 34, 112' (382)
145 Lauda anima mea Dominum 34, 5' (310)
145 Lauda anima mea Dominum 34, 77' (353) u. 34, 94' (367) u. 34, 176' (428)
145 Lauda anima mea Dominum 34, 120' (389)
145 Lauda anima mea Dominum 34, 157' (414)
145 Lauda anima mea Dominum 34, 193' (441) u. 34, 209' (454)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 8' (312)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 80' (355) u. 34, 212' (456)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 90' (363)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 97' (369)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 105' (376)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 123' (391) u. 34, 144 (406) u. 34, 160' (416)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 133' (399)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 172' (424)

147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 179' (430)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 190' (438)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 196' (443)
147 Lauda Jerusalem Dominum 34, 206' (450) u. 34, 221' (463)
116 Laudate Dominum omnes gentes 34, 5' (309) u. 34, 77' (352)
116 Laudate Dominum omnes gentes 34, 94' (366)
116 Laudate Dominum omnes gentes 34, 109' (379)
116 Laudate Dominum omnes gentes 34, 120' (388) u. 34, 157 (413)
116 Laudate Dominum omnes gentes 34, 176' (427)
116 Laudate Dominum omnes gentes 34, 193' (440) u. 34, 209' (453)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 7' (311)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 78' (354)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 95' (368)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 121' (390)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 158' (415)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 177' (429)
146 Laudate Dominum quoniam bonus 34, 194' (442) u. 34, 210' (455)
112 Laudate pueri Dominum 34, 4' (308)
112 Laudate pueri Dominum 34, 39' (333)
112 Laudate pueri Dominum 34, 66' (348)
112 Laudate pueri Dominum 34, 76' (351)
112 Laudate pueri Dominum 34, 89' (362)
112 Laudate pueri Dominum 34, 93' (365)
112 Laudate pueri Dominum 34, 104' (375)
112 Laudate pueri Dominum 34, 119' (387) u. 34, 192' (439) u. 34, 208' (452)
112 Laudate pueri Dominum 34, 132' (398)
112 Laudate pueri Dominum 34, 154' (411)
112 Laudate pueri Dominum 34, 156' (412)
112 Laudate pueri Dominum 34, 171' (423)
112 Laudate pueri Dominum 34, 175' (426)
112 Laudate pueri Dominum 34, 189' (437)
112 Laudate pueri Dominum 34, 205' (449)
120 Levavi oculos meos 34, 111' (381)
131 Memento Domine David 34, 22' (321)
131 Memento Domine David 34, 54' (342)
123 Nisi quia Dominus (nur Text) 34, 114' (384)
124 Qui confidunt in Domino (nur Text) 34, 115' (385)

2. Antiphonen

Adest namque nativitas 34, 200' (445)
Adorna thalamum 34, 57' (343)
Cum esset desponsata 34, 15' (316)
Dum ortus fuerit sol 34, 14' (315)
Dum steteritis 34, 233' (466)
Ecce ego Johannes 34, 137' (401)
Hic est vere Martyr 34, 59' (344)
Istorum est enim regnum coelorum 34, 47' (337)
Nato Domino 34, 37' (330)
Non vos relinquam orphanos 34, 100' (371)
O quam gloriosum 34, 216' (458)
O quam suavis est Dominus 34, 151' (409)
O quanta vis amoris 34, 166' (419)
Regina coeli laetare 34, 72' (350)
Sancti per fidem 34, 207' (451)

Sanctum est verum lumen 34, 174' (425)
Spinae rubent sanguine 34, 184' (433)
Stephanus servus Dei 34, 30' (324)
Surrexit Dominus de sepulchro 34, 92' (364)
Te Deum Patrem ingenitum 34, 127'(394)
Ultimo festivitatis die 34, 136' (400)
Valde honorandus est beatus Johannes 34, 37' (331)
Virgo prudentissima 34, 183' (432)
Vox laetitiae 34, 85' (358)

3. Hymnen

A solis ortus cardine 34, 25' (322)
Adsunt festa iubilea 34, 162' (417)
Gaude visceribus 34, 195' (444)
Lucis huius festa 34, 227' (464)
O lux beata Trinitas 34, 125' (392)
Omnes superni 34, 214' (457)
Pange lingua gloriosi 34, 146' (407)
Quem terra pontus aethera 34, 181' (431)
Veni creator Spiritus 34, 99' (370)
Veni redemptor gentium 34, 10' (313)
Vita sanctorum 34, 82' (356)

4. Responsorien

Celebremus devotissime 34, 229' (465)
Homo quidam fecit cenam magnam 34, 149' (408)
Honor virtus et potestas 34, 125' (393)
Judaea et Jerusalem 34, 12' (314)
Magnificat 34, 164' (418)
Rectos decet collaudatio (?) 34, 84' (357)
Verbum caro factum est 34, 29' (323)

5. Magnificat

Primi toni:
3, 5 u. 6 St. Pierre de la Rue 20, 1' (59)
3, 4 u. 5 St. Johannes Mouton 20, 7' (60)
2, 3 u. 4 St. Johannes Mouton 20, 13' (61)
4 St. 34, 235' (467)
secundi toni:
2 u. 4 St. Pierre de la Rue 20, 19' (62)
2, 3 u. 4 St. Antonius Divitis 20, 25' (63)
4 St. 34, 238' (468)
tertii toni:
3, 4 u. 5 St. Mattheus Pipelare 20, 32' (64)
2 u. 4 St. Antonius de Févin 20, 37' (64 a)
4 St. 34, 241' (469)
quarti toni:
3 u. 4 St. Antonius de Févin 20, 43' (65)
4 u. 5 St. Johannes Prioris 20, 49' (66)
2 u. 4 St. Remiger 20, 54' (67)
4 St. 34, 245' (470)
quinti toni:
2, 3 u. 4 St. Pierre de la Rue 20, 60' (68)
3, 4 u. 5 St. Johannes Prioris 20, 66' (69)
4 St. 34, 248' (471)
sexti toni:
3, 4 u. 5 St. Pierre de la Rue 20, 74' (70)
2 u. 4 St. Remiger 20, 80' (71)
4 St. 34, 251' (472)
septimi toni:
3 u. 4 St. Pierre de la Rue 20, 86' (72)
2, 3 u. 4 St. Loyset Compère 20, 92' (73)
4 St. 34, 255' (473)
octavi toni:
4 u. 6 St. Johannes Prioris 20, 98' (74)
2, 3, 4 u. 5 St. Johannes Gascoing 20, 104' (75)
2, 3 u. 4 St. Antonius Divitis 20, 110' (76)
4 St. 34, 258' (474)

Sonstige Kompositionen

Martine Christi famule Martine lieber Herre mein 4 St. 30, 202' (182)

Lebenslauf

Ich wurde am 2. November 1889 in Berlin als Sohn des Kaufmanns Karl Franz Roediger und seiner Ehefrau Bertha geb. Endermann geboren. Meine Eltern stammen aus Schlesien. Der Glauben ist lutherisch. Nach Schulbesuch und Ablegung der Reifeprüfung an der Herder Oberrealschule in Berlin-Lichterfelde — sie wurde später durch Erwerb des humanistischen Reifezeugnisses am Gymnasium in Erlangen ergänzt — trat ich im Jahre 1906 beim Brandenburgischen Landesverband in Berlin ein, dem ich fünfzehn Jahre zugehörte. Neben dieser Tätigkeit wurden von 1911 bis 1917 musikalische und wissenschaftliche Studien getrieben: Musik (Klavier: G. Ernest; Orgel: A. W. Leupold); Philosophie (M. Frischeisen-Köhler; E. Troeltsch); Kunstgeschichte (A. Goldschmidt); Musikwissenschaft (H. Kretzschmar; M. Friedländer; Joh. Wolf).

Erkrankung zwang mich im Jahre 1921 zur Aufgabe des Berufs. Ich übersiedelte nach Oberbayern. Im Jahre 1922 wurden nach Herstellung der Gesundheit die früheren Studien wieder aufgenommen. Von 1922 bis 1924 studierte ich in München Musik (Komposition: H. W. von Waltershausen; Orgel: H. Sagerer); Philosophie (Cl. Bäumker; J. Geyser); Kunstwissenschaft (H. Wölfflin; H. Rose); Musikwissenschaft (A. Sandberger). Das wissenschaftliche Studium wurde 1925 und 1926 in Berlin fortgesetzt: Musikwissenschaft (Joh. Wolf; H. Abert); Philosophie (M. Dessoir; E. Spranger); Kunstgeschichte (E. Hildebrandt). In den Zwischenzeiten machte ich Reisen zum Studium der Bibliotheken, Archive und Klöster in Bayern, Schwaben, Vorarlberg und Salzburg. In den Jahren 1927 und 1928 wurden Franken, Thüringen und Sachsen durchwandert.

Ende 1928 entschloß ich mich zu einem Ergänzungsstudium, das ich bis 1931 an den Universitäten in München, Erlangen und Jena durchführte: Theologie (M. Grabmann; P. Althaus; F. Gogarten); Philologie des Mittelalters (P. Lehmann; G. Leidinger); Kunstwissenschaft (W. Pinder; F. Haack). Weitere Studienreisen wurden unternommen: 1930 bis 1931 in Tirol und Oesterreich; 1932 und 1933 in den Rheinlanden und in Belgien.

Von 1919 bis 1928 war ich mit Else verwitw. v. Mellenthin geb. Sinapius verheiratet. Ein in dieser Ehe 1922 geborener Sohn ist im Jahre 1928 gestorben.